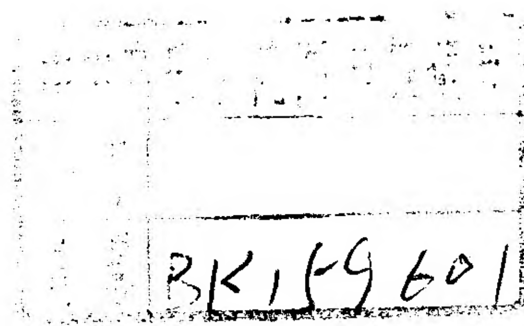


目　　次

第一编　人物春秋

第二编　作品解析

第三编　词、曲考证

第四编　乐论·乐话

第一编　人物春秋

启蒙音乐教育家沈心工先生

沈心工先生(1870—1947)名庆鸿,字叔逵,江苏上海(今上海市)人,是80年前,我国学堂初创时,积极从事乐歌运动的先驱,是一位卓有建树的启蒙音乐教育家。先生幼习旧学,青年时曾考中秀才。后来为了渴求新知,不惜从头学起,1897年考入南洋公学(交通大学的前身)师范班。后又于1902年4月东渡日本,就读东京弘文学院,但不久就因故辍学回国。先生留学日本的时间很短,但在耳濡目染之下,所受的影响却是很深。天性爱好音乐的心工先生,对日本的音乐教育尤其发生了浓厚的兴趣。1902年11月,先生发起在江户留学生会馆开办音乐讲习会,请日本音乐教育家铃木米次郎(1868—1940)讲授乐歌。先生自己创作乐歌,也从这时开始。著名的《男儿第一志气高》一歌(又名《兵操》),就是在日本写的。

1903年初,先生从日本回国后,在南洋公学附属小学任教唱歌。他自制乐歌,以授学生。我国学校中有唱歌一课,就是从这时开始的。后来,先生把自制的乐歌编成《学校唱歌集》3集,出版于1904—1907年,是我国最早的唱歌教本。当时各地学校还没有唱歌课,《学校唱歌集》一出,许多学校的老师都教学生唱起歌来。辛亥革命后,他又出版了《重编学校唱歌集》6集和《民国唱歌集》4集。晚年他还汇选上述几种歌集中的歌曲,予以修订,加上后来创作的若干歌曲,共82首,合为一集,颜曰《心工歌

曲集》,出版于1939年。

先生所作乐歌的题材非常广泛,而都有其积极的教育意义:有反对封建、鼓吹民主革命的;有宣传强身益智、团结御侮、奋发图强、振兴中华的;有榻櫫破除迷信、开通民智、提倡科学、兴办实业的;有勉励敬业乐群、敦品力学、惜时爱物的。在旧民主主义革命时期,这些歌曲的传播,使爱国、民主思想深入人心,起着强有力的宣传教育作用。这些歌曲的诗歌语言通俗易解,明白如话,琅琅易于上口,实开写作白话诗的风气之先。这使先生的同时代人尤其感到难能可贵。1906年,陈懋治在《学校唱歌集》的序言中指出:"学校歌词不难于协雅,而难于谐俗",盛赞先生创作的歌词"质直如话,而又神味隽永。"

先生早年所作乐歌,以选曲填词为主。所选乐曲,多数是日本的学校歌曲。辛亥革命后重编学校唱歌,对此深感不满,他在《编辑大意》中说:"余初学作歌时多选日本曲,近年则厌之而多选西洋曲;以日本曲之音节一推一板,虽然动听,终不脱小家气派,若西洋曲之音节,则浑融浏亮者多,甚或挺接硬转,别有一种高尚之风度也。"《重编学校唱歌集》六集的歌曲中,的确选用了不少德、法、英、美的民歌和学生歌曲曲调,这不仅丰富了学校歌曲的音乐语言,也是把西方音乐介绍到中国来的最早的一次实践。此后先生也渐渐注意到在学校唱歌中介绍我国的民歌和由我国音乐家作曲的歌曲,并亲自动手为自己和别人写作的歌词作曲。用我国民歌曲调填词的有《苍蝇歌》、《缠脚的苦》(均用《孟姜女》调)、《蝶与燕》、《剪辫》(均用《茉莉花》调)、《采茶歌》(用《凤阳歌》调)等歌曲;先生自作歌词请朱云望、朱织云、许淑彬等人作曲的有《美哉中华》、《请君对镜》、《连环歌》、《童子军歌》、《新村》、《木人戏》等歌曲;先生自己作词作曲的有《革命必先格人心》、《军人的枪弹》、《采莲曲》等歌曲。此外,先生还为杨

度(皙之)作词的《黄河》歌谱了曲，黄自先生盛赞此曲“雄沉慷慨”，说“国人自制学校歌曲有此气魄，实不多见”。在现代音乐史上，我国作曲家谱曲的学校歌曲，当以这一批歌曲为最早。

沈心工先生创作的大量乐歌，在当时广泛传唱，几乎家喻户晓。李叔同先生在《音乐小杂志》(1906年出版于日本)的《昨非小录》文中说：“学唱歌者，音阶半通，即高唱‘男儿第一志气高’之歌；学风琴者，手法未谙，即手挥‘5566553’之曲。”其盛况可见一斑。有些歌曲在广泛流传中已经超出了学校歌曲的范围，变成了民间流行的器乐曲，如《秋之夜》就是一个典型的例子。在两次国内革命战争和抗日战争期间，用乐歌曲调填词的革命歌曲，更为世人所熟知。如著名的《工农兵联合歌》是用《中国男儿》的曲调，也就是沈心工作词的《旅行歌》的曲调(原曲为日本人小山作之助〔1863—1927〕所作)填词的；第二次国内革命战争时期的《劳动童子团歌》(欧阳立安〔1913—1931〕作词)和东北抗日联军的《冲锋歌》，都是用沈心工所编《民国唱歌集》中的《蝶与燕》和《剪辫》的曲调填词的。沈心工先生所作乐歌的思想影响也是十分深远的。我国老一辈女教育家吴贻芳先生常称沈心工作词的《燕燕》为“心中的歌”，她把这首儿时的歌曲作为座右铭，像燕子一样辛勤工作，为国培养人才，数十年如一日。这就是沈心工先生的乐歌发挥了巨大教育作用的一个鲜明的例证。

沈心工先生毕生为启蒙音乐教育事业辛勤耕耘，卓著勋劳。1947年在上海逝世后，他的生前友好唐文治、叶恭绰、黄炎培诸氏曾发起设置“心工音乐年奖”，以奖励在作歌作曲方面有显著成就的音乐人才。当时解放战争正在胜利发展，国民党统治区人民的反饥饿、反内战、反迫害的民主爱国运动逐步高涨，蒋介石反动政权正处于全民包围之中。由于政局动荡，人事倥偬，设置“心工音乐年奖”的计划未及实现。在我国正全面开创社会主

义现代化建设新局面、爱国统一战线进一步扩大的今天，心工先生的哲嗣沈葆琦先生发起在中央音乐学院和上海音乐学院设置“心工奖学金”，对奖掖音乐人才，加速社会主义文化建设，必将起着积极的作用。心工先生当年为启蒙音乐教育事业辛勤耕耘，艰苦创业，是为了使学生“尽量发挥他们的思想和才能，而引导到一条理想的光明大道上”（黄炎培先生语）。先生如果地下有知，看到今天新中国的音乐文化事业和音乐教育事业正在蓬勃发展，为纪念他而设置的“心工奖学金”将为祖国音乐文化事业和音乐教育事业的发展起着促进作用，他一定会含笑于九泉之下的。

李叔同出家缘由

五陵裘马最繁华，
看尽长安陌上花。
歌舞霎时齐放手，
一枝禅杖一袈裟。

这是马叙伦先生当年赠弘一法师的七绝三章之一。弘一法师俗名李叔同，原来是一个走马章台、厮磨金粉的翩翩公子和多才多艺的艺术家，怎么会在奋发有为的壮年，突然遁入空门，一变而为“一枝禅杖一袈裟”的苦行僧的呢？

断食——静修——出家

1943年出版的《弘一大师永怀录》里刊有夏丏尊先生的《弘一法师之出家》一文，文中提到1915年他和叔同都在浙江省立第一师范任教时，有一天叔同听丏尊说，一本日本杂志上有一篇关于“断食”的文章，说断食是身心更新的修养方法。叔同马上借了这本杂志去看，对此很感兴趣，表示有机会要亲自试一试。第二年(1916)寒假中，叔同果然跑到大慈山定慧寺(俗称虎跑寺)去试验了三星期的断食。事后自觉身心轻快，大有脱胎换骨、飘飘欲仙之概，因而改名李婴，取《老子》“能婴儿乎”之意。转瞬到了1917年的春节，叔同因觉定慧寺地方清净，又去寺中

习静听法，就在那里遇到彭逊之。夏丏尊的《弘一法师之出家》和马叙伦的《彭李出家因缘》(见 1948 年出版的《石屋余沈》)两文，都说李叔同的出家，是受彭逊之的影响。

根据杜苕同志的传记小说《芳草碧连天》(1985 年 3 月 15 日至 4 月 25 日《解放日报》连载)，彭逊之"原是武昌讲武学堂学生，在校时和革命党人比较接近。毕业后，他在右旗二十九标当队官，暗中联络了一些倾向革命的士兵。辛亥那年 10 月 10 日的夜晚，他率领这些士兵配合起义友军，在南湖炮队第八标的大力支援下，首先攻入总督府，很是英勇，为推翻清王朝作出了贡献。民国后，他当了团长。然而不久，省督又换成了北洋军阀头子，革命胜利果实被窃，革命部队被收编了去。血气方刚的彭逊之不甘心当北洋军阀的狗腿，便辞退了军职，四处流浪，报国无门，久久地郁郁不得其志，……最后，看破红尘，终于遁入空门之中。"

先是，彭逊之因困于生计，由他的朋友马一浮介绍给浙江水利局局长林同庄，用为职员，但无实际工作可做，不过资其食宿而已。有一天，天气很冷，林同庄来到局里，见逊之衣衫单薄，冷得发抖，答应为他做一件皮袍，但不久就把这事忘了。1917 年初，有一天天气还是很冷，已经日高三丈，逊之还是拥被不起，局里的听差可怜他说："你得想个办法，到什么地方去揩油一件皮袍子来穿穿吧。"逊之听了很不高兴，认为同庄不给他做皮袍子，还要叫听差来调侃他；一气之下，就奔到钱塘江边投江自尽，结果被人救起。人家问他有什么亲戚朋友在杭州，逊之说："只有一个朋友马一浮。"于是马一浮就被请来，为他换了衣服，想请他回到局里，但他不肯；请他到一浮家里，也不肯。一浮知道当时李叔同在寒假中寓居定慧寺，就陪送逊之到定慧寺去借住，并从法轮长老修习禅观。不多几天，逊之忽然发心出家，由法轮长老

为他剃度，释号安忍。这是1917年1月30日(旧历正月初八)的事。叔同目睹其事，大为感悟，但还不想马上跟着逊之出家，只是拜了悟法师为在家弟子，皈依三宝，取名演音，号弘一。从此茹素念佛，供佛像，读佛经，马一浮常借佛书给他阅读，他也常到定慧寺去问佛听法。到了1918年8月19日(旧历七月十三日，值大势至菩萨生日)，才下定决心，去定慧寺披剃出家。据啸月的《弘一大师传》，叔同在离俗出家前"语相契者曰：'余明日入山，相聚只今夕，公等幸各自爱。'众度其意不可挽，相对泫然。忽一友问曰：'君果何所为而出家乎？'曰：'无所为'。曰：'忍抛骨肉耶？'曰：'人事无常，如暴病而死，欲不抛又安可得？'翌日破晓，遂孑然长往矣。"弘一在定慧寺由了悟法师剃度以后，又于9月间入灵隐寺从慧明法师受具足戒(佛教比丘和比丘尼的戒律，因与沙弥、沙弥尼所受十戒相比，戒品具足，故称具足戒)，从此真正变成了"一枝禅杖一袈裟"的比丘僧。

誓度众生成佛果

披剃后的弘一法师，矢志弘扬律学。先学唐武则天时义净法师(635—713)翻译的《有部律》，后改学南山律，有"重兴南山律宗第十一代祖师"之称。据他自己说："关于《有部律》，我个人起初见之甚喜，研究多年；以后因朋友[指徐文蔚居士]劝告，即改研南山律，其原因是南山律依《四分律》而成，又稍有变化，能适合吾国僧众之根器故。"(见1935年弘一法师在泉州承天寺律仪法会演讲的《律学要略》)但他在专究律学之外，也很尊重华严宗的学说，认为"此宗最为广博，在一切经法中称为教诲"；并常读《华严经》。他赠给朋友和学生的法书，很多写的是《华严经》的经文或偈语，并曾手书《华严集联三百》。他特别重视《华严

经》的《普贤行愿品》,1938 年 1 月 31 日(旧历元旦),在泉州草庵讲经,讲的就是《普贤行愿品》;1984 年 11 月我到泉州开元寺访谒亲近弘一的妙莲法师,他告诉我说,弘一法师平时常常背诵《普贤行愿品》,终临时还对他说:“现在我要去了,请念《普贤行愿品》。”因为《普贤行愿品》概括了普贤菩萨的十大行愿,是《华严经》的核心。菩萨誓愿“众生界尽,众生业尽,众生烦恼尽,我礼乃尽,我赞乃尽,我供乃尽,我忏乃尽……。”这正是弘一法师弘法利生的最终目的。1934 年 10 月他写过一副对联:“愿尽未来,普代法界一切众生,备受大苦;誓舍身命,弘护南山四分律教,久住神州。”足以表明他研究华严、修持净土和弘扬律宗,都是为了普济众生。

弘一法师发愿弘法利生,不自出家始。他在俗时创作的许多诗词和歌曲,都吐露了弘扬佛法、利益一切众生的愿望。1904 年叔同为宣传自由婚姻,撰《文野婚姻新戏册》既竟,系以七绝四首,他在第四首中写道:“誓度众生成佛果,为现歌台说法身。”三年后,在演出《茶花女》后的“感赋”中又重复了这首诗。1905 年出版的《国学唱歌集》中,有一首自作歌词的《化身》,是他明确地宣扬佛化的第一首填词歌曲;曲调借自美国管风琴家和作曲家洛厄尔·梅森(1792~1872)所作的赞美诗《上帝,我靠近你》:

例1



同年秋去日本留学前,写了“留别祖国,并呈同学诸子”的《金缕曲》词,又一次表明了“度群生哪惜心肝剖”。1907 年,即春柳社在东京演出《茶花女》的一年,叔同感怀家国,作《初梦》诗抒写他

在天地昏暗、山河破碎的混浊世界中梦见了佛的形象：

“鸡犬无声天地死，风景不殊山河非。妙莲华开大尺五，弥勒松高腰十围。恩仇恩仇若相忘，翠羽明珠绣裲裆。隔断红尘三万里，先生自号水仙王。”

他在浙江省立第一师范任教期间（1913—1918）所作的歌曲，也常常含蓄地表明了皈依三宝的意向。《月》歌中的“惟愿灵光普万方，荡涤垢滓扬芬芳。虚渺无极，圣洁神秘，灵光常仰望。”——这“灵光”就是佛光。《晚钟》歌中的“倏忽光明烛太虚，云端仿佛天门破。庄严七宝迷氤氲，瑶华翠羽垂缤纷。浴灵光兮朝圣真，拜手歌神恩！仰天衢兮瞻慈云，忽视忽若隐。钟声沉暮天，神恩永存在。神之恩，大无外！”——这“神之恩”就是佛之恩。

李叔同在这些诗词和歌曲中吐露的“誓度众生成佛果”的想法，是1918年披剃出家的思想基础。但在写这些诗词和歌曲的当时，弘法利生还只是一种愿望；把愿望化为行动，还得下一番决心。到了1916年10月，他有了把愿望付诸行动的进一步表现。当时他为陈师曾画荷花小幅题词云：“一花一叶，孤芳致洁。昏波不染，成就慧业。”并有序云：“时余将入山坐禅，‘慧业’云云，以美荷花，亦以是自劭也。”“入山坐禅”就是准备把愿望付诸行动的第一步。这事发生在断食以前。

夏丏尊对李叔同的出家，曾经感到负有一种责任，“以为如果我不苦留他在杭州，如果我不提出断食的话头，也许不会有虎跑寺马先生彭先生等因缘，他不会出家。如果最后我不因惜别而发狂言〔夏丏尊在李叔同出家前，曾对他说过一番激愤之谈：“这样做居士究竟不彻底，索性做了和尚，倒爽快！”〕，他即使要出家，也许不会那么快速。”其实夏丏尊也好，彭逊之也好，他们对李叔同的影响，只是他出家为僧的偶然的近因，并不是必然的

远因。如果没有“誓度众生成佛果”的思想基础,这些偶然的近因就起不了促进作用,不可能使他下出家的决心。

学佛渊源

李叔同早在出家前十几年就有弘法利生的思想,这思想是从哪里来的呢? 有人认为,他的学佛因缘是与生俱来的夙缘。如夏丏尊先生,最初深感对他的出家负有责任,后“因他的督励,也常亲近佛典,略识因缘之不可思议,知道像他那样的人,是于过去无量数劫种了善根的。他的出家,他的弘法度生,都是夙愿使然,而且都是希有的福德。”但我们如果对他的一生进行一番考察,不难看出,他的学佛因缘,是后天获得、并非与生俱来的。若说他曾种有“善根”,幼年时的家庭影响,便是他的“善根”。他的父亲李筱楼(1813—1884)深究程朱学派的性理之学和阳明学派的良知之学,尽管两派的学说是互相对立的,程朱理学主张“性即理也”,而阳明之学则主张“心即理也”,可是李筱楼却可以兼收并蓄,最后又转向了佛学。筱楼死时,叔同才4足岁;但父亲的手泽犹在,对少年和青年时期的李叔同有深远的影响。1931—1932年间,弘一法师用父亲的遗作,给他的高足刘质平写了两副对联:第一副“今日才知心是佛;前身安见我非僧”。题款为:“先吏部公通阳明学,兼修禅那。舍报之时,安详迁化,如入正定,盖亦季世所希有矣。是联为其遗作,今以写奉质平贤首慧览。辛未春沙门玄入。”第二副“事能知足心常惬;人到无求品自高。”题款为:“先进士公六十八岁生余。今夏六月五日为公百二十龄诞辰。公邃于性理之学,身体力行。是联句其遗作也。质平居士请书以为纪念。岁在壬申大华严寺沙门演音,时居箬山。”李筱楼为清同治四年(1865)进士,官吏部主事;所以弘一法

师称他为“先吏部公”和“先进士公”。“兼修禅那”(梵文Dhyāna),即指学佛。“玄入”和“演音”都是弘一的别号。弘一法师写这两副对联时,出家已10余年,父死已40余年;他对父亲的遗作还能牢牢记忆,并盛赞其父死时像一个得道的高僧那样“安详迁化,如入正定,盖亦季世所希有矣。”父亲的遗泽对他印象之深,影响之大,于此可见一斑。1938年11月14日,弘一法师在厦门南普陀寺佛教养正院同学会席上的讲话中说:“我小孩子的时候,常行袁了凡的功过格,30岁以后,很注意于修养。”旧时崇奉封建礼教或信仰佛教、道教的人,把自己每天的所作所为,分别“善恶”,逐日登记,以资考核“功过”,称为“功过格”,经明代袁了凡的倡导,大行于世。当李叔同还是一个小孩子的时候,就“常行袁了凡的功过格”,显然也是受了父亲的影响。叔同为学,一如其父,先从性理之学入手,其后转向佛学,可称“家学渊源”。1943年丰子恺先生在《为青年说弘一法师》文中写道:“艺术之外,他又曾研究理学(阳明、程、朱之学,他都做过功夫,后来由此转入道教,又转入佛教的)。”可见叔同学佛,首先渊源于家学。

到了青年时代,叔同救国心切,赞同康、梁变法,曾刻“南海康君是吾师”的印章以明志。康、梁崇佛的思想,加深了叔同对佛法的认识。梁启超的佛学著作(《大乘起信论考证》、《说无我》、《佛教心理学浅测》、《佛学时代》、《论佛教与群治之关系》等),对李叔同尤有很大的影响。梁启超在《论佛教与群治之关系》中提出:“佛教之信仰,乃智信非迷信”,“乃兼善而非独善”,“乃入世而非厌世”,“乃无量而非有限”,“乃平等而非差别”,“乃自力而非他力”等论点;1938年10月6日弘一法师在安海金墩宗祠讲《佛法十疑略释》,也提出了“佛法非迷信”、“佛法非宗教”、“佛法非哲学”、“佛法非违背于科学”、“佛法非厌世”、“佛法

非不宜于国家之兴盛”、“佛法非能灭种”、“佛法非废弃慈善事业”、“佛法非是分利”、“佛法非说空以灭人世”等10个命题，其基本论点实脱胎于梁启超。

少年时期所受的家庭影响和青年时期所受梁启超等人的影响，是李叔同出家为僧的根本原因。后来夏丏尊、马一浮、彭逊之、徐文爵等人的“助缘”，不过是在快要水到渠成之际（1916年“入山坐禅”就是水到渠成的先兆）起了一定的促进作用而已。

念佛不忘救国

李叔同是一位爱国的艺术家和艺术教育家。辛亥革命前后感时愤世，写了许多忧国忧民的诗词和气壮山河的歌曲，表达炽烈的爱国之情。1898年戊戌政变时拥护康、梁变法，以致有康党之嫌，不得不奉母携眷，避祸上海。1905年8月20日中国同盟会在日本成立，李叔同初到日本，就参加了同盟会。作为以创作早期乐歌著称的启蒙音乐教育家，他所作的《祖国歌》、《哀祖国》、《我的国》、《大中华》等发扬爱国思想的歌曲，在当时有举足轻重的社会影响。出家以后的弘一法师，还是一个爱国的和尚。1937年抗战爆发，厦门局势紧张，大家劝他内避，他表示：“为护法故，不怕炮弹。”又说：“倘值变乱，愿以身殉。古人诗云：‘莫嫌老圃秋容淡，犹有黄花晚节香。’”并自题屋室曰“殉教堂”。后又赋《菊花》偈云：“亭亭菊一枝，高标矗晚节。云何色殷红，殉教应流血。”他对日本军国主义者侵略我国极为愤慨，他说：“吾人吃的是中华之粟，所饮是温陵之水，身为佛子，于此时不能共纾国难于万一，自揣不如一条狗子！”又为大开元寺结七念佛题写“念佛不忘救国，救国必须念佛”，并加跋语云：“佛者，觉也。觉了真理，乃能誓舍身命，牺牲一切，勇猛精进，救护国家，是故救国必

须念佛。”1937年5月20日厦门市举行第一届运动会，他应邀撰写会歌云：“……你看那，外来敌，多么狓猖！请大家想想，请大家想想，切莫再彷徨。……饮黄龙，为民族争光！”这首晚期的乐歌，又是一首爱国歌曲；所以从李叔同到弘一法师，他的乐歌创作，是以爱国歌曲肇始，也是以爱国歌曲告终的。

在李叔同（弘一法师）看来，念佛和救国是统一的，非但没有矛盾，而且相得益彰。抗日战争期间，他在安海金墩宗祠讲《佛法十疑略释》，曾经明白指出：

“近来爱国之青年，信仰佛法者少。彼等谓佛法传自印度，而印度因此衰亡。遂疑佛法与爱国之行动相妨碍。此说不然。”

“佛法实能辅助国家，令其兴盛，未尝与爱国之行动相妨碍。印度古代有最信仰佛法之国王，如阿育王、戒日王等，以信佛故，而统一兴盛其国家。其后婆罗门等旧教复兴，佛法渐无势力，而印度国家乃随之衰亡，其明证也。”以出世的精神，干入世的事业，是李叔同（弘一法师）坚定不移的信念。真如他所说，学佛法者“虽居住山林中，亦非贪享山林之清福，乃是勤修‘戒’‘定’‘慧’三学以预备将来出山救世之资具耳。与世俗青年学子在学校读书为将来任事之准备者，甚相似。”“若云牺牲，必定真能牺牲；若云救世，必定真能救世。由是坚坚实实，勇猛精进而作去，乃可谓伟大，乃可谓彻底。”从作为艺术家的李叔同，到作为比丘僧的弘一法师，这个信念没有改变，他始终脚踏实地，身体力行，在向着这个方向努力做去。

弘一大师临终遗墨考

“君子之交,其淡如水。
执象而求,咫尺千里。”
“问余何适,廓而亡言。
华枝春满,天心月圆。”

这是弘一大师临终时写给夏丏尊和刘质平先生的两则偈语,与他临终时所书“悲欣交集”四字,都是明心见性的辞世之辞,也是他的生活体验的总结和思想境界的真实写照。两则偈语是写在内容相同的两封遗书里的,信中说:“朽人已于九月初四迁化。曾赋二偈,附录于后”。夏先生收到此信是在 1942 年 10 月 31 日,即弘一大师圆寂后 18 天。当时赵朴初先生也在夏家,看到了这封信。大家都以为大师预知自己的迁化日期,才写这封信向朋友告别的。后来才知道这信是预先写好的,信中的迁化日期原来空着没有写,后来才由别人填上后把信寄出的。但填写“九”和“初四”等字的是谁,各种年谱、传记和纪念文章都没有提到,所以很少有人知道。1984 年 11 月 2 日,我去泉州开元寺访问了当年亲近弘一大师的妙莲法师。1942 年 9 月 ~ 10 月间弘一大师卧病温陵养老院时,妙莲法师随侍在侧。他告诉我,弘一大师写遗书给夏、刘两先生,是在生西前约半月。大师圆寂后,寿山法师来到温陵养老院帮助办理丧事。遗书中的迁化日期,是他仿照大师的笔迹用红笔填上去的。寿山和妙莲都

是大师的弟子。现在寿山法师已经还俗,名林向荣。

叶圣陶先生写过一篇《谈弘一法师临终偈语》的纪念文章。他说:“弘一法师临终作偈两首。第2首的后两句是‘华枝春满,天心月圆’。依我的看法,这是描绘他的生活,说明他的生活的体验:他入世一场,经历种种,修习种种,到他临命终时,正当‘春满’、‘月圆’的时候。这自然是‘好好的死’,但是‘好好的死’源于‘好好的活’。”1918年除夕,大师为杨白民书座右铭跋尾云:“古人以除夕当死日,盖一岁尽处,犹一生尽处。昔黄檗禅师云:‘预先若不打彻,腊月三十日到来,管教你脚忙手乱。’然则正月初一便理会除夕事不为早。初识人事时便理会死日事不为早。那堪荏荏苒苒,悠悠扬扬,不觉少而壮,壮而老,老而死;况更有不及壮且老者,岂不重可哀哉!故须将除夕无常,时时警惕,自誓自要,不可依旧蹉跎去也。”1932年12月,大师在厦门妙释寺念佛会讲演《人生之最后》时也说:“残年将尽,不久即是腊月三十日,为一年最后。若未将钱财预备稳妥,则债主纷来,如何抵挡?吾人临命终时,乃是一生之腊月三十日,为人生最后。若未将往生资粮预备稳妥,必致手忙脚乱呼爷叫娘,多生恶业一齐现前,如何摆脱?临终虽恃他人助念,诸事如法;但自己亦须平日修持,乃可临终自在”。我理解“好好的活”就是大师所说的“平日修持”,“好好的死”就是“临终自在”。叶圣陶先生说“好好的死”源于‘好好的活’,正符合于大师所说的“须平日修持,乃可临终自在”;也就是1938年春大师复丰子恺先生函中所说:“犹如夕阳,殷红绚彩,随即西沉。”但此偈不是大师临终所撰,原是1939年大师赠弟子李芳远的偈语。是年秋初,李芳远居士入山参访,大师赋此偈赠之,并书“无畏”篆额赠居士,跋云:“芳远童子渊詧。己卯〔1939〕残暑,一音,时年六十,居蓬峰”。(是年4月,大师寓居福建永春蓬山普济寺茅蓬。)

大师生西前三日,即 1942 年 10 月 10 日(旧历九月初一)上午为黄福海居士写座右铭:

“以冰霜之操自励,则品日清高;以穹窿之量容人,则德日广大;以切磋之谊取友,则学问日精;以慎重之行利生,则道风日远。故曰:修其天爵而人爵从之”。

1987 年黄福海居士在《我与弘一法师》一文(原载天津《今晚报》)中谈到“恩师他老人家弥留之际写给我的一幅座右铭”时说:“知我者,弘一恩师也”。因此,这一座右铭常被认为是大师临终所作。其实大师书赠黄福海的座右铭,是明末高僧蕅益大师(1599—1655)的警训偈句。蕅益即灵峰大师,是明代“四大高僧”之一(其余三高僧为憨山、紫柏和莲池),著有《毗尼事义集要》、《灵峰宗论》等书。弘一大师对他十分赞仰,他为蕅益大师立了一个牌位,常以香花供养。1931 年他在白湖金仙寺动笔撰写《灵峰大师年谱》;但当他见到闽院学生灯霞在《现代僧伽》发表《现代僧青年的模范大师》,推崇蕅益的道德学问,足为现代青年僧人的模范时,就暂停年谱的撰写,而将一年前依据《灵峰宗论》选辑、题作《寒笳集》的警训一卷重加修订,颜曰《蕅益大师警训略录》。挈录之意,唯以自惕。临终时书赠黄福海的座右铭,就是选自《警训略录》的偈句。1942 年 2 月 15 日为旧历壬午年元旦,大师在晋江福林寺元旦试笔,写了蕅益大师的这一警训偈句,跋云:“岁次壬午元旦试笔,沙门亦音,时居茀林禅院,年六十有三。”书赠黄福海的座右铭,是大师第二次书写这一偈句。

1942 年 10 月 10 日下午 6 时,大师又写了“悲欣交集”四字交妙莲法师。今泉州青源山千手岩下弘一大师灵骨塔左前岩石上书有这四个字,叶恭绰先生为此题写了“弘一法师最后遗墨”。这的确是大师的最后遗墨,但“悲欣交集”语出蕅益大师,并非弘一大师所撰,蕅益大师跋《地藏菩萨占察善恶业报经》云:“一展

读之,悲欣交集。"弘一大师亦非第一次用此四字。1932 年冬,大师辑录地藏菩萨教迹,都为一卷,颜曰《地藏菩萨圣德大观》。他为此书所写的题词中就有"辑写既竟,悲欣交集"之句。1932 年 12 月,厦门妙释寺念佛会请大师讲演,讲题为《人生之最后》,大师的题记有云:"于时了识律师卧病不起,日夜愁苦,见此讲稿,悲欣交集,遂放下身子,屏弃医药,努力念佛。……弘一演音记。"1934 年大师求得《一梦漫言》一册,"披卷寻诵,乃知为明宝华山见月律师自述行脚事也"。他在《一梦漫言跋》中写道:"反复环读,殆忘饮食,悲欣交集,涕泪不已"。大师用此四字,前后至少有四次。临终所书"悲欣交集",是他生活体验的总结,其涵义比前三次更为深刻。叶圣陶先生解释"欣"字说:"一辈子'好好的活'了,到如今'好好的死'了,欢喜满足,了无缺憾"。但他对"悲"字没有解释。我以为"悲"是悲悯众生的苦恼,"欣"是欣幸自身得到解脱。大师常说"学佛法之人皆须发'大菩提心',以一般人之苦乐为苦乐,抱热心救世之弘愿。"发菩提心就是要发三种心:大智心、大愿心和大悲心,而以大悲为体。发大悲心就是要救众生之苦。1929 年大师用古法卷书写《华严经》"具足大悲心"句,以付后人共珍奉,后赠与刘质平先生。当"华枝春满,天心月圆",就要吉祥西逝,往生极乐世界,见佛闻法,速证菩提的时候,在感到欣喜之余,同时又交织着大悲之心,我认为这就是"悲欣交集"的深刻涵义。

黄自传略

黄自(1904—1938),现代作曲家、音乐教育家。字今吾,江苏川沙(今上海市川沙县)人。周岁时,母陆梅先(川沙开群女校创办人)教以民歌,辄能背诵。幼年时就喜欢唱歌,1911年入上海初级小学。辛亥革命后转学浦东中学附属小学。1916年毕业后,去北京清华学校读书。清华学校是用美国退还的"庚子赔款"办的留美预备学校,黄自在这里开始接触西方音乐,参加学校的童子军笛鼓队,在管弦乐队中吹单簧管,在合唱队中唱男高音声部,并从何林一夫人学钢琴,从王文显夫人学和声。1923年春在学校的音乐会上独奏钢琴,演奏了帕德列夫斯基的《古式小步舞曲》和夏米纳德的《林中仙女》。热爱音乐的黄自,这时已选定了以音乐事业为终身职志。但在旧中国,学习音乐是被认为没有出息的。黄自的父亲黄洪培(黄炎培的堂兄弟,当时是川沙县的议员)望子成龙,力劝黄自不要因参加音乐活动而荒废学业,但黄自坚持自己的艺术爱好,不肯放弃音乐。后来黄洪培请平时和黄自比较接近的黄朴奇(黄自的堂叔)去规劝他。黄自在 1921 年 3 月 13 日写了一封长信给他的父亲,信中旁征博引,说明了音乐的社会功能和教育作用,并坚持了自己学习音乐的志向。

1924 年毕业清华学校后,官费留学美国;由于选择专业受到限制,一时未能实现专攻音乐的宿愿,只好进欧柏林大学攻读心理学,但他在留美期间,始终没有放弃钻研音乐。1926 年毕业于欧柏林学院,取得文学士学位,同时以学行并茂,被选为美

国历史最悠久的大学生联谊会“法·贝塔·卡帕”(Phi Beta Kappa)的会员。由于官费留学的期限没有届满,得以再入欧柏林音乐学院专攻音乐理论作曲。两年后转入耶鲁大学音乐学校学习,1929年毕业,取得音乐学士学位。他的毕业作品《怀旧》序曲,在耶鲁大学音乐学校校长、著名作曲家兼指挥家戴维·斯坦利·史密斯(1877—1949)的指挥下,由音乐学校学生和新哈文交响乐队合作演出于5月31日的毕业音乐会。这部作品是黄自为悼念早逝的欧柏林学院同学和女友胡永馥(1927年回国后不久因心脏病猝发死于上海)而作的,在音乐语言上承绍19世纪中叶欧洲浪漫乐派的传统,而深情的流露,表现得真挚动人,则又独出新意,不落旧套。初次演出时美国报纸评论说,听众对这部作品作了“透彻的欣赏”。这是我国作曲家所作的第一部交响音乐作品,也是美国交响乐队演出的第一部中国作品。黄自为此得到了一笔英国奖金,回国时得以取道欧洲,游历了英、法、德、荷、意等国。

1929年6月回国,任教于沪江大学。1930年10月,改任国立音乐专科学校专任教员兼教务主任,任教理论作曲组的全部专业课程,包括和声学、高级和声学、键盘和声学、和声解剖、曲体学、曲体解剖、单对位法、复对位法、赋格曲作法、乐器法、配器法、配器实习及自由作曲。此外,还担任了音乐史和领略法(即音乐欣赏)两门共同必修课。一面肩负着十分繁重的教学工作和教学行政工作,为我国第一所高等音乐学府培养专业人才付出了巨大的劳动,一面还努力从事创作和理论研究,为新音乐文化建设作出贡献。

在创作方面:以爱国歌曲和抒情歌曲为主。黄自的重要作品,都是在1931至1937年间创作的。1931年“九一八”事变和1932年“一二八”事变发生后,黄自积极响应爱国人民的抗日救

亡运动，带领学生为东北义勇军募捐，并在爱国热情的激发下，写了《抗敌歌》(作于1931年，第一段歌词为黄自自己所作)、《赠前敌将士》(作于1932年，何香凝作词，献给英勇抵抗日本侵略军的十九路军将士)、《九一八》(作于1933年)、《旗正飘飘》(作于1933年)、《睡狮》(作于1935年)、《热血歌》(作于1937年)等歌曲，以音乐为鼓舞爱国人民斗志的武器。黄自生前出版的《爱国合唱歌曲集》(1934年12月商务印书馆印行)收有《抗敌歌》、《旗正飘飘》、《军歌》、《青天白日满地红》、《国庆献词》等5首合唱歌曲，和他后来出版的抒情歌曲集《春思曲》不一样，是一本质量不平衡的歌集，其中《抗敌歌》和《旗正飘飘》两首，思想性和艺术性都远远凌驾于其他三首歌曲之上。《抗敌歌》(二部曲式)表现一呼百诺的抗日要求，形象极为统一；《旗正飘飘》(回旋曲式)则从多方面表现悲壮激昂的爱国热情。但两者都用雄健的进行曲节奏，主调为主、灵活运用复调技巧的声部写作，和层次分明而混然一体的曲式结构，显示出蓬勃的气势和排山倒海的力量，不仅是黄自的代表作，也属于"五四"以来最优秀的合唱作品之列。

1932—1933年间所作康塔塔《长恨歌》，内容虽取材于白居易的名诗，却尖刻地讽刺了国民党统治集团的不抵抗主义。如《渔阳鼙鼓动地来》中的"舞袖正翻翻，……那管他社稷残。只爱美人醇酒，不爱江山"；《六军不发无奈何》中的"可恨的杨贵妃，可杀的杨丞相，怨君王没个主张，宠信着杨丞相，堕落了温柔乡，好生生把山河让，把锦绣山河让，乱纷纷家散人亡"，讽刺不抵抗的含义都是非常明显的。这部未完成的康塔塔中写得最有特色的，是《七月七日长生殿》和《山在虚无缥缈间》，曾在黄自生前公开发表过的，也只有这两乐章(分别发表于1932年12月出版的国立音乐专科学校五周年纪念刊和1934年7月15日出版的《音

乐杂志》第 1 卷第 3 期)。这部康塔塔和白居易的叙事诗一样,一方面意含讽刺,一方面则把宫闱艳史美化为爱情悲剧。《七月七日长生殿》是一首充满诗情画意的爱情二重唱,其中描绘“风入梧桐叶有声”的“景语”(宫女的三部合唱)和山盟海誓的“情语”(李隆基和杨贵妃的二重唱)融为一体。《山在虚无缥缈间》则是一首气韵生动的女声三部合唱曲。民族风格的音调和调式、以弱进行为主的色彩性和声,和轻盈淡雅的配器,勾划出一幅虚无缥缈的蓬莱仙境。这部康塔塔已完成的七个乐章,抒写了骊宫的歌舞、爱情的盟誓、边关的警报、军士的怨愤、临死的诀别、幻想的仙境和无边的哀思,已经包括了《长恨歌》所有的主要场面;没有完成的只是两段男声朗诵和一首叙述“夜雨闻铃”的混声合唱。黄自生前,已完成的七个乐章曾于 1933 年 11 月在国立音乐专科学校的学生音乐会上当作一部完整的作品演出。

黄自的抒情歌曲,是他全部创作中特别有艺术价值的部分。他善于用精练的音乐语言表现诗的意境,音乐语言在内容上和形式上都和诗歌结合得非常妥贴。他生前出版的独唱歌集《春思曲》(1933 年 6 月商务印书馆印行),包含《思乡》、《春思曲》和《玫瑰三愿》,都是黄自抒情歌曲的代表作。前两首有情有景,情景交融,是色调鲜明的彩绘;而《玫瑰三愿》则直抒胸臆,不事渲染,是一幅素笔勾勒的白描。在《玫瑰三愿》中,钢琴对旋律只是起了衬托作用;而《思乡》和《春思曲》中的某些意境,都是由钢琴用造型手法(如春雨潇潇、柳丝轻拂和鹃啼声声的描绘)与和声手法(如描写“陌头杨柳,分色上帘边”的色彩性转调)表现出来的。在这两首抒情歌曲中,钢琴伴奏起了特别重要的作用,离开了歌调,几乎可以成为钢琴独奏曲。

黄自歌曲中的旋律,和诗歌语言配合得非常紧密,好像是从歌词的朗诵中自然流注出来的。他在写作旋律时,很注意歌词

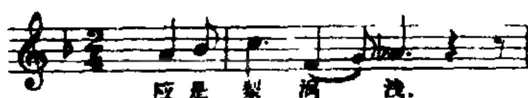
的声调，遇有不妥贴的地方，务必加以纠正。《复兴初级中学音乐教科书》第1册中有一首用李白的诗谱曲的《峨眉山月歌》，后来收入《中学音乐教材初集》时，改用了李白的另一首七绝《下江陵》，主要是因为旋律和《峨眉山月歌》中两个强拍上的去声字有不协之处，而和《下江陵》可以配合得更好：

例2



黄自很注重旋律在表情达意方面所起的作用，甚至使用“字句描绘”(Wortmalerei)的手法来加强旋律的表现力，如《春思曲》用降半音和减七和弦来表现“应是梨涡浅”的“浅”字，《长恨歌》的《六军不发无奈何》中用升半音和增音程来表现“遥遥蜀道长”的“长”字：

例3





《长恨歌》中的《仙乐风飘处处闻》则用半音阶下行的旋律暗示柳枝的飘拂：

例4



在《长恨歌》的《宛转蛾眉马前死》一章中，字句描绘的手法更是屡见不鲜，如“只怨缘悭”句用不协和的增二度象征生死暌隔，缘悭一面：

例5



“回肠欲断情难断”句和“珠泪虽干血未干”句是联句，但旋律写

法全然不同，“回肠”句是断断续续的，为了要突出两个“断”字：

例6



歌词的最后一句利用不同音区的旋律，暗示“天上人间”的遥遥相对：

例7



黄自自幼爱读古典诗歌，他用唐宋诗词谱写了《花非花》(白居易)、《峨眉山月歌》(李白)、《点绛唇·赋登楼》(王灼)、《卜算子·黄州定慧院寓居作》(苏轼)、《南乡子·登京口北固亭有怀》(辛弃疾)等曲，根据诗词的内容，抒写了不同的意境。《点绛唇》和《南乡子》是慷慨沈雄之作，开阔的旋律上下跌宕，表现出雄浑的气势；《花非花》和《卜算子》则用轻描淡写的笔触，通过柔和的抒情性旋律和色彩性和声，表现出恬澹悠远的境界。

30 年代黄色歌曲风靡一时，黄自对此深感忧虑。为了抵制黄色歌曲对青少年的毒害，1933—1935 年间他为《复兴初级中学音乐教科书》写了 28 首学生歌曲，1935 年为联华公司的故事片《天伦》作了主题歌——《天伦歌》，由于曲调通俗优美，易于上口，曾在青年学生中广泛流传。同年又写了 15 首儿童歌曲，其中《挖泥沙》、《不容易》、《春风》、《三样早》、《你可知道》、《吃巧果》、《互助》、《养蚕》等独唱歌曲和合唱歌曲《牛》，都由他自己作词。《养蚕》和《牛》曾署名“不平作曲”，发表于 1938 年出版的《音乐月刊》，其余都是没有发表过的手稿。

黄自的交响音乐作品只写了《怀旧》和《都市风光幻想曲》两部。《怀旧》是一首抒情性的序曲，具有习作的性质；但在一定程

度上已经显示了他的创作个性和风格特点——开始把他擅长写作歌曲的才华,发挥于抒情歌曲性的交响音乐之中。《都市风光幻想曲》是1935年为电通公司的同名影片所作的片头音乐,内容暴露了帝国主义者在当时成为“冒险家的乐园”的上海所进行的罪恶殖民统治。这首幻想曲是按照电影画面即景配乐的,从中可以窥见他多方面的创作才华和驾驭大乐队的配器素养。

黄自对复调音乐的写作也颇见功力。在国外学习时期所写的复调钢琴曲有:二部卡农1首、二部创意曲2首(G大调、C大调,发表于1930年4月出版的《乐艺》第1卷第1号)、二部赋格曲3首(F大调、C大调、降B大调)、三部赋格曲2首(G大调、降E大调),另外还有降A大调赋格曲1首。他为《复兴初级中学音乐教科书》第5册(1935年4月出版)所写的《卡农歌》(二部轮唱,自作歌词)和《淮南民谣》(二部赋格),格律严谨而曲调淳朴自然。在《抗敌歌》、《旗正飘飘》和《长恨歌》的几首合唱曲中,复调手法的运用,都有很好的效果。在《佛曲》和《山在虚无缥缈间》中,对民族调式的复调写作,作了创造性的探索,对我们尤有参考价值。

在理论研究和著述方面:以音乐史、音乐欣赏与和声学为主。黄自在1929年回国之初,就写了《西洋音乐进化史的鸟瞰》一文,发表于《乐艺》季刊第1卷第2号和第4号(1930年7月和1931年1月出版),是为后来写作《音乐史》专著作准备的试笔。《勃拉姆斯》一文(连载于1934年1—7月《音乐杂志》第1—3期)则是他对这位德国作曲家进行专题研究的力作。1933—1935年间,他还为《复兴初级中学音乐教科书》写了音乐史和音乐欣赏的课文各28篇。1935年4月,又为汉口广播电台撰写了一系列音乐欣赏知识的广播稿。

他在生命的最后两年,潜心于《和声学》、《西洋音乐史》两书

的写作。为写作《西洋音乐史》辑录的史料都2万余件,并编订了世界史、本国史和音乐史的对照年表(至15世纪)、重要音乐家的生卒年代表和中外参考书目。但初稿仅仅写完了六章(绪论、古文化国之音乐、最初之基督教音乐、复调音乐之兴起及理论之进步、中世之俗乐与器乐、复调声乐之全盛),就赍志以殁,犹未及全书的十五分之一。此外,计划编写的,还有《中国之古乐》一书,为此辑录的史料都五百余页,并从先秦至唐宋的重要文学作品中选辑了有关乐论的文字约200条,题作《中国人心中之音乐》。

《和声学》一书已写完的初稿共38讲,未经出版。这部书是黄自多年教学实践的结晶。他在教学过程中,比较研究了黑科克斯(A.Heacox,欧柏林音乐学院和声学教授,黄自的业师)、淮狄希(A.Weidig)、马克弗森(S.Macpherson)、夏德维克(G.Chadwick)、该丘斯(P.Goetschius)、普劳特(E.Prout)、里希特(E.Richter)、杜博瓦(T.Dubois)诸家的和声著作,去粗取精,博采众长,并大量分析了近代作曲家的作品,从创作实践中总结出切于实用的和声规律,写成这本教材。这是一本欧洲体系的传统和声学,并没有专门论述民族调式的和声。但他已经注意到和声理论与创作实践相结合的重要性,书中也总结了民歌体旋律配置和声的特殊规律,和我国作曲家为民族音调配置和声的一些经验;例如赵元任所作《听雨》、《卖布谣》等歌曲中具有独创性的和声进行,都曾作为某些和声规律的例外,分别举了实例。黄自在自己的创作中,是对民族化和声进行了许多探索的。他回国以后的第一次创作实践,就是把昆曲《思凡》中的《目连救母》(佛曲)改编为男声四部合唱,试图把自然体系的功能和声加以改造,使它和五声音阶的古曲相适应。以后又在《花非花》、《山在虚无缥缈间》、《天伦歌》等歌曲以及《春思曲》和《七月七日长生

殿》的个别段落中，作了多方面的尝试。而在《卜算子》中，则在更大程度上突破了功能体系的和声，灵活运用印象派的某些和声手法，配合五声音阶的旋律，来创造一种悠远缥缈的意境，他对创造新的民族音乐具有鲜明的见解和抱负："我们要发展中国自己的音乐，中国的新音乐决不是抄袭外国作品，或如西洋人用五声音阶作旋律的骨干便可以作成的，它必须由具有中华民族的血统与灵魂而又有西洋作曲技术修养的作者创作出来。""西洋音乐并不是全是好的，我们须严加选择，那些坏的我们应当排斥，而好的暂时不妨多多借重，总之，我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了。"（《怎样才可以产生吾国的民族音乐》）可惜壮志未酬，就被伤寒夺去了生命，1938年5月9日死于上海红十字会医院时，年仅34岁。他在临终前还对夫人汪颐年说："你快去请医生来，我不能就此死去，还有半部音乐史没有写完呢！"噩耗传至各地，汉口、长沙、重庆、延安和上海先后举行了悼念活动；《抗敌歌》等六首歌曲的演唱实况，由重庆的中央电影摄影场拍摄成电影《黄自教授遗作选集》。解放后，1956年的全国第一届音乐周演出了黄自的《怀旧》序曲；1958年和1978年，北京、上海等地举行了黄自逝世20周年和40周年的纪念活动。黄自的遗作已出版的有：《长恨歌》（1957年2月上海音乐出版社出版）、《黄自独唱歌曲选》（1957年10月上海音乐出版社出版）、《怀旧》（1958年7月上海音乐出版社出版）、《黄自歌曲选集》（1980年3月人民音乐出版社出版）等。

第二编　作品解析

李叔同——弘一法师的乐歌创作

李叔同先生(弘一法师)是我国近代音乐、美术和话剧艺术的先驱,对音乐、戏剧、绘画、诗词、书法、金石无不精通。中年皈依佛门,成为律宗高僧,被称为“重兴南山律宗第十一代祖师”。毕生对佛学和各种艺术都有高深的造诣和卓越的成就。

先生幼名成蹊,学名文涛,字叔同,别号息霜,浙江平湖人。1880年10月23日(旧历9月20日)出生于天津一个盐商家庭。1898年戊戌政变失败,叔同目击时艰,感到“老大中华,非变法无以自存”,因自刻“南海康君是吾师”的石章以明志,以致有康党之嫌,不得不携眷奉母去上海避祸。不久加入城南文社。1901年考入上海南洋公学,与谢无量、邵力子等人同学。1904年参加马相伯等发起组织的沪学会,为该会补习科作《祖国歌》。1905年编印《国乐唱歌集》,歌词取材于《诗经》、《离骚》、唐宋诗词和昆曲。同年秋东渡日本。1906年在东京编辑出版我国最早的音乐刊物《音乐小杂志》。同年9月入上野美术学校学西画,兼习音乐,并与同学曾孝谷等创办我国第一个话剧团体“春柳社”。1907年春柳社演出《茶花女》和《黑奴吁天录》,叔同饰演两剧中的女主角。1910年学成返国,先后在天津和上海任图画和音乐教师。1912年参加陈去病、柳亚子等发起组织的爱国文学团体南社的活动,并任《太平洋报》副刊主编。该报停刊后,赴杭州任浙江两级师范(1913年改为浙江第一师范)高师科图

画、手工和音乐教师。1915年兼任南京高等师范图画、音乐教员，每月往来宁杭间。1918年在杭州虎跑寺出家，法名演音，号弘一。1931年4月在上虞白马湖横塘镇法界寺佛前发愿专修南山律学。同年9月在白湖金仙寺撰《清凉歌集》歌词5首，请芝峰法师代撰歌注，交俞绂棠、潘伯英、徐希一、唐学咏、刘质平作曲，1936年由上海开明书店出版。1942年10月13日(旧历9月初4日)在泉州温陵养老院圆寂。

李叔同先生既有诗才，又有乐才，是作词、作曲的高手，也是我国最早从事乐歌创作，取得丰硕成果，并有深远影响的一人。

李叔同歌曲内容广泛，形式多样，大致可以分为三类：

1. 爱国歌曲　李叔同先生出生在清季末年，看到政治腐败、国事蜩螗，外侮日亟，他的爱国思想是始终不渝的。辛亥革命前所作的爱国歌曲有两种类型：第一类以《祖国歌》和《我的国》为代表，内容表现了对祖国光荣历史和大好河山的赞美，并表达了发愤图强的雄心壮志，字里行间充满着民族自豪感；第二类以《国学唱歌集》中的歌曲为代表，都是忧国忧民的慷慨悲歌，字里行间充满了忧伤和悲愤的情绪。《国学唱歌集》中所选《诗经》、《离骚》、唐宋诗词和昆曲的篇章，都有强烈的政治倾向性，都是用来借古讽今的伤时忧世之作。特别是李叔同自己作词的《喝火令》和《哀祖国》等歌曲，前者明白指出"故国今谁主，胡天月已西"，还用北宋哲学家邵雍在洛阳天津桥上听到杜鹃啼鸣，慨叹"北方原无此物，今地气自南而北，天下将乱"的故事，预感到清朝的封建统治就要垮台；后者用了《诗经》、《离骚》、《论语》、《汉书》的许多典故，发出豺狼当途，国事日非的感叹。《秋感》中的"风景不殊山河非"一句，后来又出现在1908年在日本写的《初梦》诗中。发表在《音乐小杂志》上的《隋堤柳》也有类似的词句："江山依旧，只风景依稀凄凉时候"，都是借用《世说新语》《言

语》篇中新亭名士的感慨，来发抒忧国之思，正如李先生在按语中所说："作者别有怅触，走笔成之，吭声发响，其音苍凉，如闻山阳之笛。"魏晋间向秀经过被司马昭杀害的好友嵇康、吕安的山阳旧居，闻邻人吹笛而感怀亡友，李叔同在这些诗歌中表现的就是这种忧国忧民的感时伤怀之情。

2. 抒情歌曲　李叔同先生的抒情歌曲主要有三种类型：一是表现宁静致远、淡泊明志的高尚情操的，如《幽居》和《幽人》；二是寓情于景，抒写在大自然中的感受的，如《春游》、《早秋》和《西湖》；三是描写游子思乡，怀旧忆往的，如《送别》、《忆儿时》和《梦》。这些抒情歌曲不仅意境幽远，还常常有深刻的寓意。如《送别》一歌写的是离情别意，但最后一名"夕阳山外山"却很耐人寻味。李叔同自幼爱读李商隐的名句："天意怜幽草，人间重晚晴"，因名白马湖庵居为"晚晴院"，并自号"晚晴老人"。"夕阳山外山"一句就含有"晚晴"的意思，这同他 1938 年写给丰子恺的信中所说"犹如夕阳，殷红绚彩，随即西沉"有同样的意思。同年 11 月 14 日，他在厦门南普陀寺佛教养正院同学会席上讲话，最后为同学们吟诵龚定盦的诗，有"吟到夕阳山外山，古今难免余情绕"之句，可见"夕阳山外山"并不是单纯的写景。

3. 哲理歌曲　如《落花》和《悲秋》，虽有写景和抒情的内容，但前者的中心思想是："荣枯不须臾，盛衰有常数"；"朱华易消歇，青春不再来"；后者的中心思想是："镜里朱颜，愁边白发，光阴暗催人老。纵有千金，千金难买年少"。实际上是要警惕青年们："少壮不努力，老大徒伤悲"，用意是积极的。《月》和《晚钟》则进入了另一种精神境界——"惟愿灵光普万方，荡涤垢滓扬芬芳"；"庄严七宝迷氤氲，瑶华翠羽垂缤纷"。

弘一法师是一位爱国的大和尚，他认为念佛和救国非但没有矛盾，而且相得益彰。他对日军侵华极为愤慨，说道："吾人吃

的是中华之粟，所饮是温陵之水，身为佛子，于此时不能共纾国难于万一，自揣不如一支狗子！”并到处书写“念佛不忘救国，救国不忘念佛”，还加跋语云：“佛者，觉也。觉了真理，乃能誓舍身命，牺牲一切，勇猛精进，救护国家。是故救国必须念佛。”这种“誓舍身命救护国家”的爱国精神，在1937年所写《厦门第一届运动会歌》中表现得十分清楚：“你看那‘外来敌’多么猖狂！请大家想想，请大家想想，切莫再彷徨。”所以李叔同——弘一法师的乐歌创作，是从爱国歌曲开始，也是以爱国歌曲告终的。

李叔同先生创作的歌词不仅声情并茂，富于韵味，而且和曲调配合得十分妥贴。他喜欢选用西方曲调填词，所选曲调有意大利作曲家贝利尼和德国作曲家韦伯的歌剧选曲，英国作曲家马肯齐和胡拉的合唱曲，美国作曲家福斯特、奥德威、海斯等人的艺人歌曲，美国作曲家梅森、布拉德布里、马兰等人的赞美诗，德国作曲家赫林的儿童歌曲，德国、法国和英国的民歌，以及德国作曲家寇肯创作的民歌。他根据这些歌曲的曲调填词，写出脍炙人口的乐歌，无形中把外国音乐介绍到中国来，做了有利于中外音乐文化交流的工作。他自己作曲的《早秋》、《春游》（三部合唱）、《留别》等歌，曲调流利，优美动听，是我国第一批用西洋作曲法写作的歌曲。

李叔同歌曲大多曲调优美，歌词琅琅易于上口，因此传布很广，影响很大。许多抒情歌曲，至今传唱不衰。早期爱国歌曲在旧民主革命时代曾广为传布，如爱国诗人黄遵宪的《军歌二十四章》，梁启超誉为“其精神之雄壮活泼，沈浑深远不必论，即文藻二千年所未有也。诗界革命之能事至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰：读此诗而不起舞者必非男子。”但最初有词无曲，自经李叔同选用其中五段歌词，配上曲调，编成《出军歌》五章后，就成为一首脍炙人口的军歌。《诗·秦风》的《无衣》一歌，相传为秦哀公

出兵救楚时所作，由李叔同配上曲调后，因为在辛亥革命时期有鼓舞敌忾的现实意义，马上不胫而走，赵铭传编的《东亚唱歌》（1907）和冯梁编的《军国民教育唱歌》（1913）都收进了这首歌曲。抒情歌曲中，《送别》和《忆儿时》是流传最广的乐歌，收有这两首歌曲的独唱和钢琴伴奏谱的歌曲集，先后有《中文名歌50曲》（1927）、《仁声歌集》（1932）、《中学音乐教材》（1936）、《万叶歌曲集》（1943）、《中学歌曲选》（1947）、《李叔同歌曲集》（1957）等，其他收在没有钢琴伴奏谱的歌曲集中的，就不计其数了。新中国成立后，《送别》一歌曾先后被用作电影《早春二月》和《城南旧事》的插曲和主题歌。李叔同歌曲的社会影响，于此可见一斑。

《新诗歌集》

——"五四"以来第一部融会中西音乐艺术的歌集

在近代中国音乐史上,西方音乐最初是通过学堂乐歌大量传入我国的。本世纪末(即清光绪末年)开始兴起的学堂乐歌,都借用日本或西洋歌曲的曲调创作新的歌词。到了辛亥革命时期和民国初年,在民族意识的召唤下,作词者也采用《梳妆台》、《茉莉花》等民歌的曲调填词;但不论外国曲调或中国曲调,都是拿来就用,很少进行音乐加工。少数早期的歌曲作者如朱织云、朱云望、许淑彬等,偶而也为学堂乐歌的歌词作曲,但他们所作的歌曲,有的纯粹是西洋风格,如朱织云的《木人戏》、朱云望的《美哉中华》,有的纯粹是五声音调的民族风格的旋律,如朱织云的《新村》。怎样在继承民族传统的基础上借鉴西方音乐的体裁、形式和表现手法,还没有提到议事日程上来。

到了本世纪 20 年代,我国歌曲创作乘着"五四"新文化运动的东风,出现了运用西方进步的创作技巧来创作民族风格歌曲的新气象。1928 年 6 月上海商务印书馆出版的《新诗歌集》,可以说是"五四"以来第一部融会中西音乐艺术的歌集。

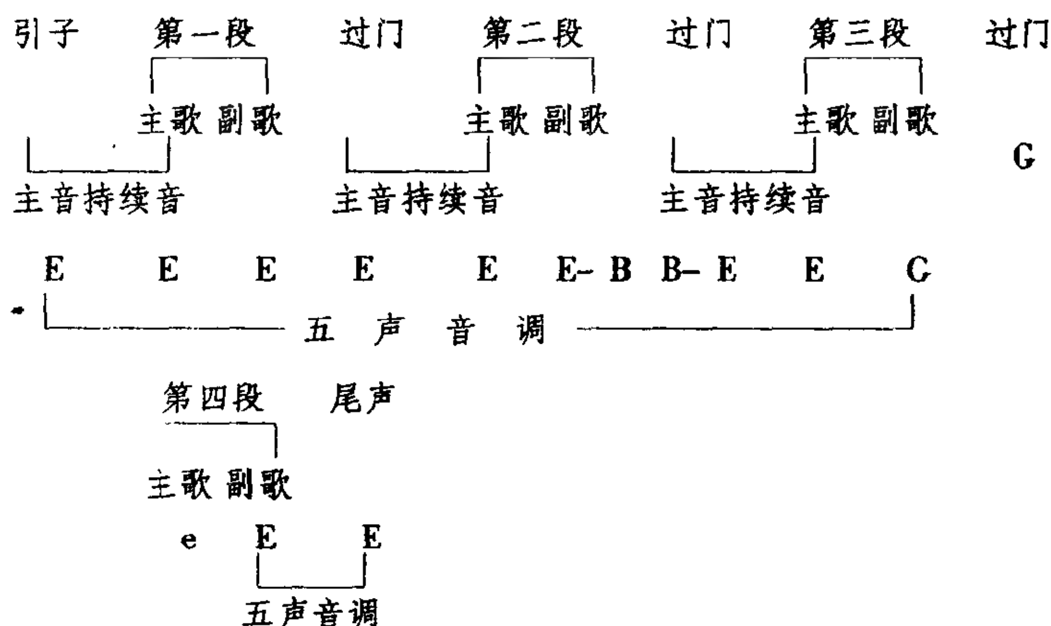
《新诗歌集》包含创作歌曲 14 首,由赵元任(1892—1982)作曲,歌词都是胡适(1891—1962)、刘半农(1891—1934)、刘大白(1880—1932)、徐志摩(1896—1931)等所作的新诗,是作为"五四"新文化运动组成部分的新诗歌运动的产物。赵元任先生在"五四"运动后的 1922—1927 年间,把这些新诗谱成了歌曲。

赵元任先生是我国著名的语言学家和作曲家。他在《新诗歌集》中以语言学家的敏感,解决了歌曲音调紧密配合诗歌语言和诗歌韵律的问题。因此,14首歌曲大多具有鲜明的民族音调。其中《听雨》和《瓶花》都是由七言绝句的民间吟诗调加工而成的。《卖布谣》的旋律,是无锡人吟诵四言诗的音调。为胡适的《小诗》谱写的歌曲,虽然采用了西方的和声小调,旋律的抑扬顿挫,还是脱胎于五言绝句的吟诗调。他发现《教我如何不想他》中多次反复的"教我如何不想他"一句,刚好和京剧西皮快三眼过门的核心音调相符合。于是这个核心音调就成为"教我如何不想他"一句的旋律基础,正像他把和尚施食时所唱的"焰口调",作为《尽力中华》的旋律基础一样。歌曲《他》采用西方音乐中常用的大小调交替的手法,但旋律的抑扬顿挫,显然来源于汉语的语言音调。这首诗每句都以"他"字结束,押的是内韵,"爱他"、"害他"、"对他"、"待他"的前一字都是去声,后一字则是阴平,配上二度下行或四、五度下行的旋律,显得韵律分明,音调铿锵。

赵元任先生认为中国乐调有"一种特别的风味","中国音乐的'国性',都是值得保存跟发展的"。他说《新诗歌集》中以五声音阶为主的"中国派的调儿","我可以预料人家说是好听的部分"。但他不满足于中国传统音乐太注重"大同小异而失掉了大异小同的法术"。民歌小调用同一旋律唱许多段不同的歌词,戏曲唱腔也是千篇一律"异歌同调"。正像德国作曲家西尔歇把海涅的《罗雷莱》谱成民歌式的分节歌,"4首都用一首的调儿来唱,好听固然也好听,但是没有什么意义。后来Liszt(李斯特)用durchkomponiert(通谱作曲)的做法给它从头至尾按歌词的意思给每首做了不同的音乐,这完全又是一个美术品了。"因此,赵元任借鉴李斯特为《罗雷莱》通谱作曲的办法,《新诗歌集》中的

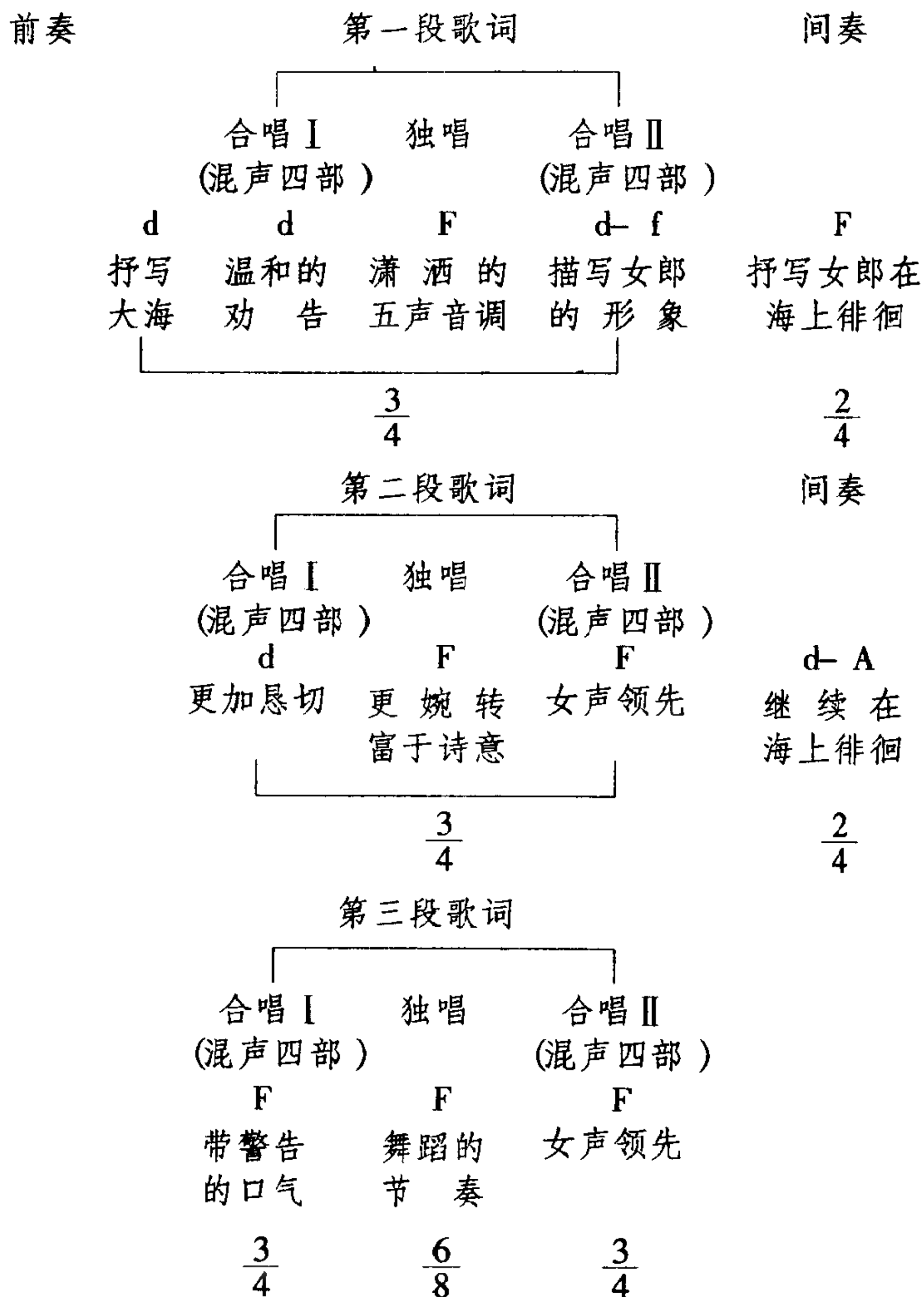
14首歌曲，几乎都被处理成通谱歌。即使像《劳动歌》、《教我如何不想他》和《海韵》那样，歌词采用了分节歌的形式，音乐却都不是清一色的分节歌。

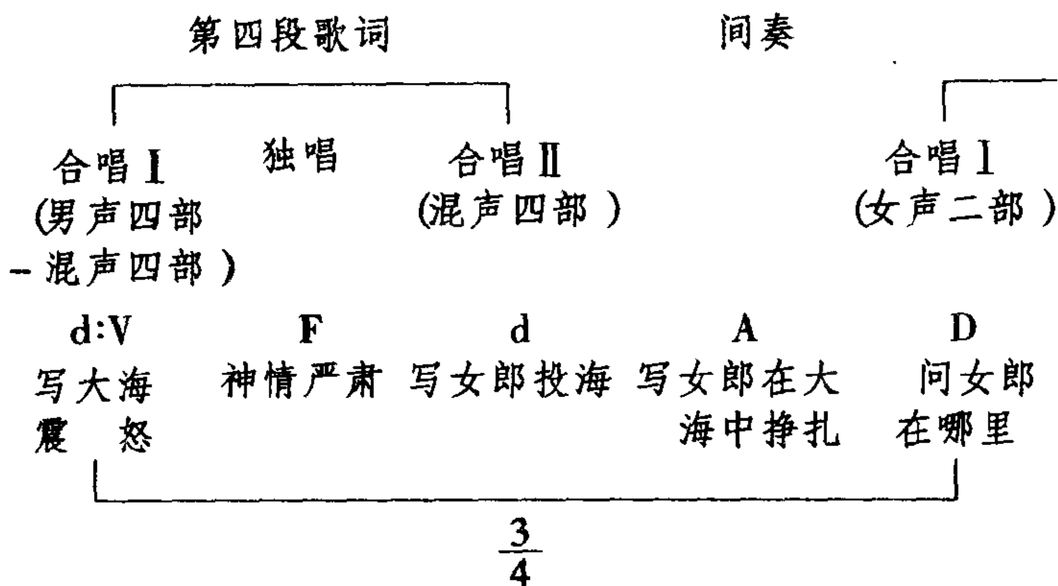
《教我如何不想他》中4段歌词的结构也都相同，一般作曲家都会把它处理成一首分节歌，其中“啊！……教我如何不想他”是副歌。赵元任为了抒写4段歌词中四种不同的境界，是按照通谱歌的形式作曲的。尽管4段歌词的副歌都以同样的词句“教我如何不想他？”结束，这同样歌词的一句又都以西皮过门的核心音调为旋律基础；可是四次“教我如何不想他”，却用了四种不同音区或不同调性的旋律，更不用说主歌部分的变化了。这首歌曲就这样按照下列图式，被谱写成一首地地道道的通谱歌。

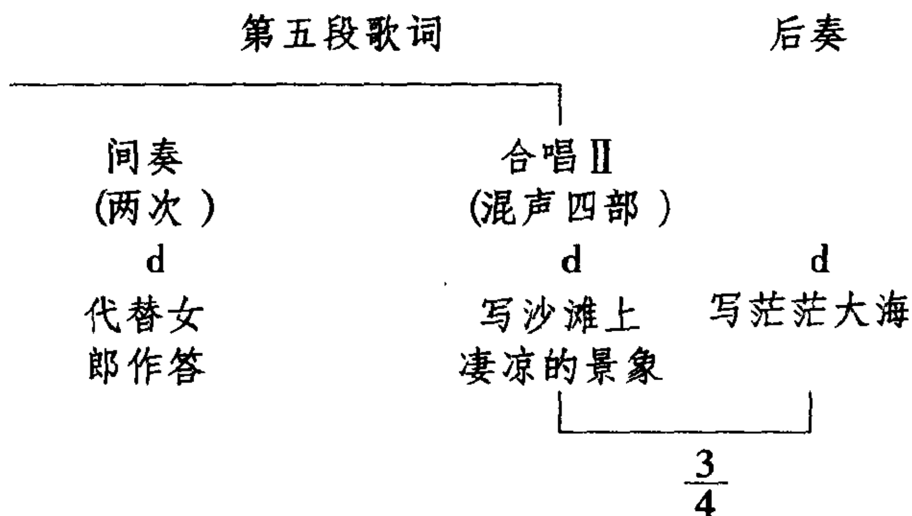


《海韵》有5段歌词，前4段结构相同，第五段稍有变化。如果按照常规处理这五段歌词，可以把它们谱写成一首变化分节歌。但作者为了细致地刻画人物心理状态和海上景色的变化，不仅选择了通谱歌的作法，还广泛采用了西方浪漫派作曲家喜用的主题变形手法。前4段歌词的音乐各包含4个主题，即“合唱Ⅰ”、“女郎(女高音)的独唱”、“合唱Ⅱ”和“间奏”。在第五段

歌词中，女郎已投身大海，“独唱”由“间奏”替代。曲首和曲尾另有“前奏”和“后奏”。全曲的结构有如下表所示：







在音乐发展过程中,第一个主题(合唱Ⅰ)变形5次,第二个主题(独唱)变形4次,第三个主题(合唱Ⅱ)变形5次,第四个主题(间奏)变形4次,第四次大变,描写女郎在大海中挣扎,达到全曲的高潮。主题变形手法的广泛运用,不仅有助于音乐形象的刻画,还促成了五段歌词的音乐“同中见异”和“大异小同”。

《新诗歌集》中的歌曲除了像《海韵》那样广泛运用“主题变形”的手法外,还经常采用西方歌剧和艺术歌曲中惯用的“字句描绘”手法,即利用与歌词相应的音乐,来描写歌词所表达的形

象和意趣。如《听雨》一歌用均衡地重复同音的伴奏音型，描写连绵不断的雨点；《秋钟》一歌用切分地重复的 f 音描写钟声，用快速的音阶下行描写风声，用轻盈的半音阶上行描写落叶。作者在《卖布谣》一歌中更是独出心裁，全曲采用五声音调的旋律，只有“洋布便宜，财主欢喜”两句是洋腔洋调，前一句用西洋的和声小调，后一句转入降 B 大调，这就把“洋布”和“洋调”挂上了钩。

赵元任先生认为“中国人要么不做音乐，要做音乐，开宗明义的第一条就是得用和声。中国既然还没有和声学，当然是只有用西乐的和声法。”但他主张和声要“中国化”，不能照搬西洋的一套。他在《新诗歌集》里，就对“中国化”的和声作了许多试验。在《海韵》的女声独唱、女声合唱和《教我如何不想他》的过门中，他还运用了纯五声的和声。

60 多年前的赵元任先生站在时代的前列，率先在继承民族传统的基础上，借鉴西方音乐的体裁、形式和作曲技法，创作了《新诗歌集》，在中国现代音乐史上具有举足轻重的地位，他的功绩是不可磨灭的。

赵元任的歌曲创作

上海音乐出版社最近出版的《赵元任音乐作品全集》,是一本有历史意义的音乐作品专集。作者赵元任先生(1892—1982)是杰出的语言学家,也是一位多才多艺的音乐家。1910年秋他考取清华学校公费生赴美留学,先后在康乃尔大学和哈佛大学学习数学、物理、哲学和音乐,取得物理学学士和哲学博士学位。回国后在清华学校国学研究院任教,并任原中央研究院历史语言研究所研究员,开始对中国语言进行科学研究,取得很高的成就。

赵先生从小爱好音乐,留学美国期间曾在哈佛大学和康乃尔大学学过和声、对位、作曲、声乐和钢琴。早在1913年,就开始音乐创作。他把毕生的主要精力用于语言学,音乐不过是他的业余爱好;但就在这业余爱好中掌握了多方面的音乐技能,既能作曲、作词,又能唱歌、指挥和演奏钢琴,先后出版了《新诗歌集》(1928)、《儿童节歌曲集》(1934)、《民众教育歌曲集》和《行知歌曲集》(1949)。这些歌集中的歌曲,连同过去没有发表过的歌曲和器乐曲,现在都收进了《赵元任音乐作品全集》。赵先生唱歌的才能,早在三十年代就已崭露头角;当时曾由百代公司录制过一张唱片,唱的是他自己创作的歌曲《教我如何不想他》和《江上撑船歌》。直到1981年5月,89岁高龄的赵先生第二次从美国返回祖国,还在北京和上海两地欢迎他的集会上用无锡方言唱了他59年前所作的《卖布谣》。

民族风格的音乐语言

《新诗歌集》(1928年6月商务印书馆出版)是“五四”新文化运动的产物,集中所收14首歌曲,都是采用胡适、刘大白、刘半农、徐志摩等人和赵先生自己写作的新诗谱曲的。这14首歌曲虽说走的是舒伯特和舒曼的艺术歌曲的路子(见《新诗歌集·谱头语》),却绝没有模仿舒伯特和舒曼的意思;作者所追求的,是要创造出一种民族风格的音乐语言。除了最早创作的《他》、《小诗》和《过印度洋》3首以外,其余11首在不同程度上都是中国气派的歌曲,而且“越到后来越中国化”。从开头3首西洋风味的歌曲,到后来的中国气派的歌曲,所以能够跨出这一步,作者是对民族民间音乐下了一番功夫的。作者在《新诗歌集·序》中屡次提到的民歌《九连环》、《湘江浪》和《鲜花调》,现在可以在《赵元任音乐作品全集》中看到了,原来都是在1921—1924年间由他记谱并作了伴奏的。在《全集》中类似这样的民歌共有将近20首。除了民歌以外,戏曲音乐也是赵先生从小就耳濡目染的。赵先生的母亲擅唱昆曲,父亲会吹笛,《全集》中的《春朝秋朝》一曲,可说是一首“母亲教我的歌”。有趣的是,这支《玉簪记·琴挑》中的《朝元歌》(“长清短清,那管人离恨;云心水心,有甚闲愁闷……”),赵太夫人却把它唱成了一首催眠曲,赵先生不仅从小就学会了这首歌,还把它记下了谱,并配上了精致的钢琴伴奏。《新诗歌集》中最有名的一首歌《教我如何不想他》,也和戏曲音乐有关,其中出现4次的“教我如何不想他”一句,是从京剧西皮快三眼的过门化出来的。

赵先生原籍常州,生于天津。他在《新诗歌集·序》中告诉我们:“我从前小时候在家里说的是北方话,但是家里人跟教我书

的先生都用南方(常州)音读书。因此,我就得了一种牢不可破的联想:凡是白话都是应该用北方音说,凡是文言都应该用南方音读,好像文言是南方的特性似的。"因此,南方(常州)人吟诗的腔调,也成为他的歌曲中民族音调的重要来源。例如《听雨》和《瓶花》前半部分的旋律,都是按照常州人吟诵七绝的音调进行艺术加工的。《听雨》采用仄声韵七绝的吟诗调,而《瓶花》则采用平声韵七绝的吟诗调。赵先生说他所听到的这种吟诗调差不多处处都是一样的。的确,只要是"仄仄平平仄仄平,平平仄仄仄平平……"的七言绝句,不管是"朱雀桥边野草花,乌衣巷口夕阳斜……"(刘禹锡《乌衣巷》),还是"少小离家老大回,乡音无改鬓毛衰……"(贺知章《回乡偶书》),都可以用《瓶花》第一部分的旋律来唱。

赵先生的早期爱国歌曲《尽力中华》,是利用传统音调推陈出新很有创造性的一例。这首歌曲唱的是"焰口调"。记得我童年时住在无锡乡下,经常有丧事人家请和尚到家里去"拜忏"三天,"追荐"死者;其中有一天做的法事,白天是"斋王",晚上是"施食"。施食时搭起高台,老法师和众和尚坐在台上,念念有词,唱着一个我很喜欢听的曲调,呼唤四方饿鬼"来受甘露味"。这个很好听的曲调就叫"焰口调"——"焰口"是佛经中饿鬼的名称,佛教密宗有向饿鬼施食的经咒。后来我进了小学,老师教我们唱《尽力中华》,唱到"啊中华,啊中华"时,觉得这个曲调似曾相识,感到十分亲切,所以特别爱唱这首歌。令人惊奇的是,这个带有神秘气息的曲调,经过赵先生的加工改造,竟能和"听我们同唱中华"的爱国歌词配合得天衣无缝,丝丝入扣。

通谱歌的写法

赵元任先生在《新诗歌集·序》中写道："旧诗词的句子有比较的整齐一点的格式，可以用一个总调临机应变的吟叹，新诗对于内容跟句式的个性两者都注重，所以新诗的读法是要把每首都给它'durchkomponieren'（通谱）起来，是要唱的，不是吟的。"因此，《新诗歌集》里的14首歌曲都采用了通谱歌的写法，即每段歌词都谱成不同的音乐，以便音乐更好地和歌词的声调相吻合。

从歌词来看，《劳动歌》（三段歌词）、《教我如何不想他》（四段歌词）和《海韵》（五段歌词）都是分节歌，但音乐都没有处理成真正的分节歌，每段旋律和伴奏都有不同程度的变化，其中《劳动歌》的变化最少，可以说是大同小异，而每段歌词最后四句的音乐是完全相同的，就像分节歌的"副歌"一样，在一般分节歌中，歌词和音乐的关系是这样的：

	第一段歌词		第二段歌词		第三段歌词	
	主歌	副歌	主歌	副歌	主歌	副歌
歌词：	b	a	c	a	d	a
音乐：	b	a	b	a	b	a

但在《劳动歌》中，每段音乐的主歌都是随着歌词变化的。所以产生这种变化，显然是为了使每段旋律更符合歌词的天然语调。

《教我如何不想他》（刘半农作词）则是一首富于诗意的抒情歌曲，情况和《劳动歌》不一样，四段音乐不是大同小异，而是大异小同。音乐之所以有较大的变化，也不光是为了符合歌词的天然语调，更多的是为了表现四种不同的境界；也就是说，"声"、"情"二者之中，以表"情"为主。四段音乐随着调性和调式的发

展而渲染着感情色彩的变化：

第一段：E 大调；

第二段：E—B 大调；

第三段：E—G 大调；

第四段：e 小调—E 大调。

为每段歌词所共有的“教我如何不想他”一句，也没有像分节歌的副歌那样唱同一旋律，唱的是同一个旋律轮廓的不同的变体。四句“教我如何不想他”是感情色彩变化发展的集中表现，分别出现在 E—B—G—E 各调上。即使像第四段的“教我如何不想他”已经回到了 E 大调，唱的也不是第一段的旋律，而是把第一段的低音区移到了高音区，表现了感情的升华。

《海韵》(徐志摩作词)是《新诗歌集》中规模最大的一首歌曲，抒写一个窈窕女郎从踯躅海边到投入大海怀抱的过程，实际上是一部情景交融的康塔塔。五段音乐是用变奏的手法逐步展开的：

	第一组	第二组	第三组	第四组	
第一段：前奏	合唱Ⅰ	独唱Ⅰ	合唱Ⅱ	间奏Ⅰ	
第二段：	合唱Ⅲ	独唱Ⅱ	合唱Ⅳ	间奏Ⅱ	
第三段：	合唱Ⅴ	独唱Ⅲ	合唱Ⅵ	间奏Ⅲ	
第四段：	合唱Ⅶ	独唱Ⅳ	合唱Ⅷ		间奏Ⅳ
第五段：	合唱Ⅸ			间奏Ⅴ	
			合唱Ⅹ	后奏	
	变　奏	变　奏	变　奏	变　奏	
				（主题变形）	

前奏描写大海。披头散发的女郎只身在海边徘徊。合唱Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ、Ⅶ劝女郎回家，口气愈来愈恳切；随着夜幕降临，海上掀起风暴，到合唱Ⅶ变成了严峻的警告，三小节的乐句变成了两小节，原来比较从容的节奏，也变得紧张起来了：

例8

合唱Ⅰ

女 郎、回 家 吧，女 郎！

rit.

合唱Ⅲ

女 郎，回 家 吧，女 郎！

f

合唱Ⅴ

女 郎，回 家 吧、女 郎！

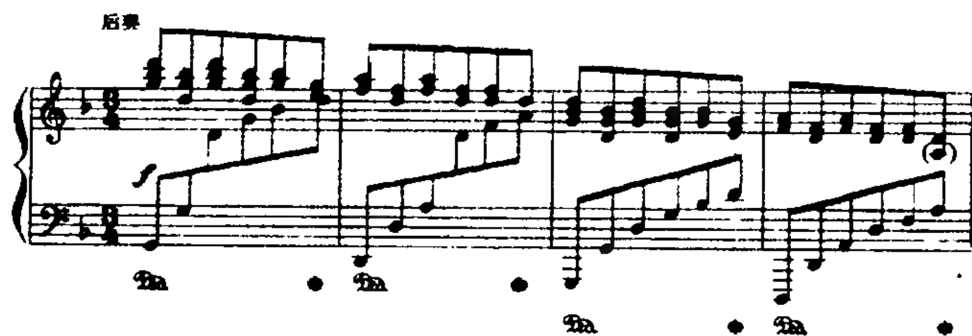
合唱Ⅶ

女 郎、回 家 吧，女 郎！

女 郎、回 家 吧、女 郎！

独唱Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ是女郎的回答。第一个旋律优美潇洒，像诗人的口吻；第二个旋律清丽婉转，像嘹亮的歌声；第三个旋律变成6/8拍子，出现了舞蹈的节奏；第四个旋律简洁坦荡，和合唱相结合，唱出了愿与大海为伍的心声。合唱Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ、Ⅷ分别抒写女郎在海边独自徘徊，低吟浅唱，手舞足蹈和投入滚滚波涛的情景，也都从一个旋律演化而成。合唱Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ后面的间奏Ⅰ，Ⅱ，Ⅲ，分别描写了女郎的踽踽独行，徘徊逡巡和婆娑起舞；间奏Ⅳ描写女郎在惊涛骇浪中的挣扎；间奏Ⅴ代替葬身在海浪中的女郎回答合唱的询问；最后的后奏则描写与波臣为伍的女郎消失在茫茫大海之中。在这部康塔塔中，间奏Ⅰ和Ⅱ是代表女郎的主导动机，而间奏Ⅲ、Ⅴ和后奏则是这个主导动机的各种变形；间奏Ⅲ和后奏变化了节拍，间奏Ⅴ变化了调式。据我所知，《海韵》是最早使用主导动机和主题变形手法的中国作品。

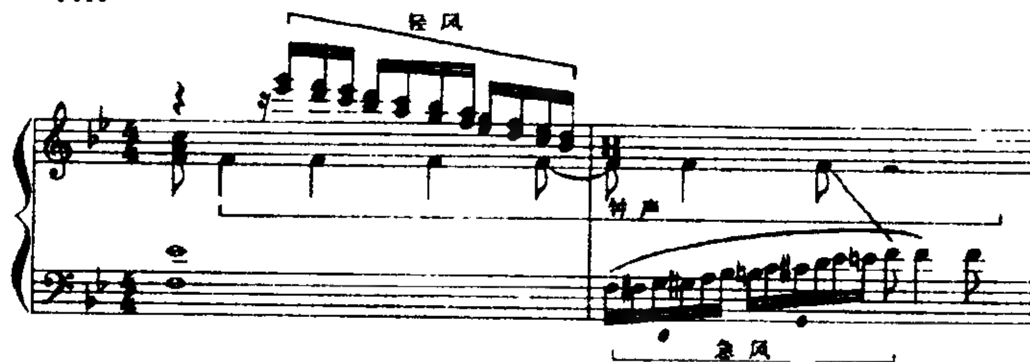




字 句 描 绘

赵元任先生写作艺术歌曲不仅在词曲结合方面努力使音乐和诗歌的声情相吻合，还常常用字句描绘的手法来加强音乐的表现力，绘声绘影地表达歌词的内容。如《秋钟》一曲，赵先生自作歌词抒写了自然界的各种音响——钟声、风声和落叶声，并用了"屑屑屑屑"、"冬冬冬冬"、"轰轰轰"等拟声词。当人声唱"钟一声一声的响，风一阵一阵的吹"时，伴奏模拟了钟声和风声：

例10



当人声唱"吹来吹去，飞来飞去的落叶"时，伴奏描写了风卷残叶：

例11



这首歌曲的题目是《秋钟》,所以伴奏从头至尾响彻着钟声。又如《听雨》一曲,伴奏从头至尾贯穿着雨点的动机,“仿佛有一点肖邦的降 D 大调前奏曲(作品 28 之 15)的意味”。赵先生为歌曲《雨》(赵如兰作曲)所作的伴奏也有同样的情况。而《织布》一曲的伴奏则从头至尾贯穿着织布的动机(双手琶音和弦),全曲共总 32 小节,其中过门倒占了 18 小节,所以“结果差不多成了一支钢琴的织布曲了”。《海韵》一曲的音乐也有许多有声有色的描绘:女郎的徘徊逡巡,手舞足蹈,波浪汹涌的大海,女郎在海浪中的挣扎和沙滩上再也看不见女郎倩影的凄凉景象。

这些都是出现在伴奏中的字句描绘,但在《卖布谣》中,描写洋布的洋腔洋调,却是由人声唱出来的。全曲采用五声音阶的旋律,只有“洋货便宜,财主欢喜”两句是纯粹的“洋货”。“洋货便宜”用了西方的旋律小音阶,“财主欢喜”一句则转入了降 B 大调:



《上山》一曲也利用调性的变化来烘托诗意,音乐开始于降 B 大调,却结束在 B 大调,移高了半音,使人感到有“一种山顶上看日出的响亮的感觉”。

创作倾向

赵元任先生创作歌曲的数量很多,歌词范围很广,20 年代以胡适、刘半农、刘大白和徐志摩的新诗为主,30 年代转向陶行知的儿童歌曲和熊佛西的话剧插曲,也写了不少抗日爱国歌曲,并用孙师毅(笔名施谊)的歌词为影片《都市风光》写了主题歌

《西洋镜歌》,揭露了上海“十里洋场九里荒”的虚假的繁荣,唱出了“有钱人有钱无处放,没钱人在风雨里正飘摇”的不平之鸣。40年代所作《老天爷》的歌词,则取自明末遗民艾衲居士的话本小说《豆棚闲话》第十一则“党都司死枭生首”。这个话本描写明末吏治腐败,官逼民反。“那时偶然路上行走,却听得一人,唱着一只边调曲儿,也就晓得天下万民嗟怨,如毁如焚,恨不得一时就要天翻地覆,方遂那百姓的心愿哩,他歌道:

> 老天爷,你年纪大,耳又聋来眼又花。你看不见人,听不见话,杀人放火的享着荣华,吃素看经的活活饿杀。老天爷,你不会做天,你塌了罢!”

1942年赵先生写这首歌曲,是用明末的民谣来借古讽今,鞭挞当时腐朽黑暗、天怨人怒的政治局面和社会现实。

综观赵先生的创作倾向,30至40年代作品的内容要比20年代更富于现实意义。30年代在抗日战争的鼓舞下创作的一些填词歌曲,也都能因时制宜,选用适当的历史歌曲曲调,及时写出新的歌词,反映当时的抗日形势,表达自己的爱国热情。1937年“八一三”淞沪抗战爆发后,原国民党第五军八十八师二六二旅五二四团团副,率领八百壮士坚守上海闸北区四行仓库,顽强抵抗日军,毙敌200余人。消息传来,赵先生极感振奋,使他想起1812年美国第二次独立战争时,被羁留在敌舰上的美国律师斯科特·基,黎明时看到对岸美国碉堡上的国旗,经过一夜炮火,依然迎风招展,不禁大喜过望,写出了《星光灿烂的旗帜》(今美国国歌)的爱国歌词。这和赵先生当时的情况颇有某些类似之处,因此他马上选用《星光灿烂的旗帜》的曲调,写出了歌颂八百壮士的《苏州河北岸上的大国旗》的歌词。

1938年10月武汉沦陷后,南开、北大、清华的同学和老师们,从长沙步行到昆明西南联大。当他们走近昆明市区时,昆明

的师生们抬着一大篮鲜花到拓东路等候他们。这又使赵先生想起了第一次世界大战时在英国士兵中风行一时的歌曲《遥遥长路到蒂珀雷里》,马上利用它的歌词和曲调,写了《遥遥长路到联合大学》的模拟歌曲(parody),大家就唱着这首歌欢迎“走罢三千余里,今天到了昆明”的师生们。我和《蒂珀雷里》歌有一段特殊的因缘,所以对赵先生的这首模拟歌曲特别感觉兴趣。1970至1972年,我被派到上海文物清理小组去整理抄家唱片的时候,经常见到《蒂珀雷里》歌的唱片,经过调查,了解到至少有唐纳德·诺维斯(1906—1966)、约翰·麦科马克(1884—1945)、鲍勃·克罗斯比(1913—)和埃拉·洛根(1913—1969)等四位美国歌星灌过这首歌曲的唱片。这原是一首英国歌曲,1912年哈里·威廉斯作词,杰克·贾奇作曲,歌中叙述一个小伙子从伦敦步行到爱尔兰的蒂珀雷里,去和他的情人相会。此歌一出,风行一时,在第一次世界大战期间成为英国士兵最喜欢唱的歌曲;同时并风靡美国,1914年的美国音乐剧《卿卿》(Chin—Chin)和《翩翩起舞》(Dancing Around)都采用了这首歌曲。1971年我根据唱片,记下了这首第一次世界大战中最有代表性的流行战时歌曲的曲谱和英文歌词,并把歌词译成了汉文:

遥遥长路到蒂珀雷里(前四字原作“长途漫漫”),
遥遥长路遄行。
遥遥长路到蒂珀雷里,
去见最亲爱的人。
再见,皮卡迪利,
再见,莱利特广场,
此去蒂珀雷里长路遥遥,
但我的心已飞到。

可以想见，只要把歌词中的“蒂珀雷里”换成“联合大学”，把伦敦的“皮卡迪利”和“莱利特广场”换成“岳麓山巅”和“贵阳城”，把“去见最亲爱的人”换成“不怕危险或辛苦”，一首欢迎长途跋涉到昆明的师生们的应时歌曲，就活龙活现地展现在面前了。这就是模拟歌曲的特点。赵先生写作模拟歌曲，是和他的机智、幽默的性格分不开的。

赵先生创作填词歌曲和模拟歌曲，不自30年代始。1926年发表在《北京晨报》上的《听说》一歌，就是一首模拟性质的填词歌曲，原曲名《富尼库利—富尼库拉》(意为“缆索铁路”)，是1880年意大利作曲家登扎(1846—1922)为那不勒斯缆索铁路通车而作。这首活泼欢快的歌曲迅速传遍了全世界，1887年理查·施特劳斯创作交响诗《自意大利》时借用了它；当时他根本不知道它是登扎的作品，还以为是一首那不勒斯民歌呢。这首歌曲在广泛流传的过程中产生了各种不同的歌词，赵先生所写的《听说》歌，是以爱德华·奥克森福德的英文歌词《快乐的心》(A Merry Heart)为蓝本的。

《赵元任音乐作品全集》收录了赵元任先生作曲、作词、译词、填词、记谱、编合唱、作伴奏的歌曲和乐曲共132首，包括赵先生毕生的音乐创作和由他加工改编的古今中外大量诗歌与音乐作品，从中可以看出赵先生博大精深的艺术造诣和学贯古今中外的文化修养。赵先生不仅是成就很高的语言学家，对数学、物理、哲学、文学和音乐也都下过苦功。他的兢兢业业、脚踏实地的治学精神，是值得我们很好地学习的。著名语言学家王力教授是赵先生的学生，赵先生看了王力的研究生论文《中国古文法》后，对文中“反照句、纲目句，在西文罕见”一句批云：“未熟通

某文,断不可定其无某文法。言有易,言无难!”这“言有易,言无难”六字成为王力教授的座右铭,使他一生受用不尽。赵先生作为一位业余的音乐学者,能够精通作曲,并掌握多方面的音乐技能,是和他的极其严谨的、一丝不苟的治学态度分不开的。

没有标题的标题交响曲

——简析马思聪的《第二交响曲》

在50年代末和60年代初出现的革命题材交响曲中，马思聪先生的《第二交响曲》(1958—1959)是一部很有特色的作品。它不仅构思宏伟，形象鲜明，而且形式新颖，不落旧套，不愧为是一部独出机杼的交响音乐作品。

作者并没有给这部作品加上任何标题，只是谦逊地称之为“第二交响曲”，但他却是按照明确的标题内容进行创作的。作品的主题是描写中国人民在长期革命战争中所表现的百折不挠的斗争精神和最后取得的辉煌胜利。全曲分四部分：1.激动的快板；2.庄严的柔板；3.激动的快板；4.快板。粗看好像和传统交响曲的四乐章布局并无二致，但如稍加分析，就可看出它的结构原则是和传统交响曲迥然不同的。在这里，第二部分实际上是第一乐章(奏鸣曲式的呈示部和展开部)展开部的一个长大的插部，第三部分则是第一乐章的再现部。因此，前面三部分是描写艰苦斗争的一个庞大的奏鸣曲式，后接欢庆胜利的终曲；前后连续不断地贯穿发展，一气呵成。这就是这部独出心裁的交响曲在形式上的独特之处。

第一乐章：激动的快板

第一乐章从长大的引子(第1—71小节)开始。大提琴的喃喃低语和大管的悲声长鸣，渲染出“马蹄声碎，喇叭声咽”的悲凉意境：

例13



引子采用三段式结构，逐渐走向高潮：

主题(1—16)——主题的第二次陈述(17—30)

——展开(31—58)——再现(59—71)

在引子的再现段落中，木管乐器吹出四度叠置的下行四度和弦，预示着呈示部的红军主题：

例14



呈示部是一个音乐形象十分统一的单主题结构，只有主部而没有副部。主部主题出现在引子的背景上：

例15



这个刻画英勇不屈的红军形象的主题，取材于第二次国内革命战争时期广泛流传于陕甘宁边区的一首革命民歌：

例16



1935年春，红军在靖边县的寺儿畔作战获胜时，这首民歌被填上了“打寺儿畔”的歌词：

千里雷声万里闪，
一疙瘩云彩来遮严。

敌人扎在寺儿畔滩，
上来些红军要共产。

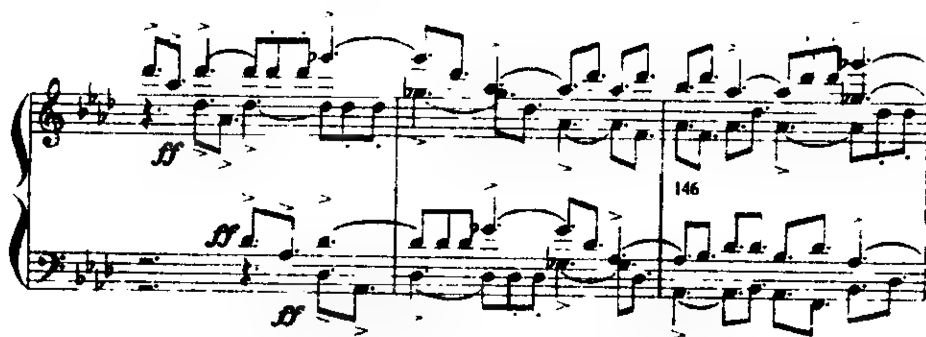
在延安一带则用同一曲调唱着“天心顺”的歌词：

红军共产党天心顺，
全世界老百姓都随红军。

背上长枪就是武装，
还有一个八音响袖筒里藏。

所以作者采用这个陕北民间曲调来刻画红军的形象，是有典型意义的。呈示部主题（72—76）和它的变化发展（77—90）先后陈述了两次（第二次90—105），描写红军力量的壮大。紧接而来的展开部（106—175）急遽地发展了红军主题，并以雷霆万钧之力描写激烈的战斗。在高潮中，各声部“短兵相接”，形成密接卡农：

例17



接着经过两次起伏以后，紧接第二乐章。

第二乐章：庄严的柔板

第二乐章是一首悲壮激昂的丧葬进行曲，表现了对革命烈士的深切哀悼，和“为有牺牲多壮志，敢教日月换新天”的誓愿。结构也是奏鸣曲式，但在再现部中只再现了主部的主题。

在一张一弛的鼓角之声和由密接卡农构成的固定低音背景上，独奏大提琴“唱”出了深情的悼歌：

例18

Adagio maestoso（♩=80）

小提琴 I II
小号
大提琴 II
中提琴
低音提琴 arco+pizz.
dim.
大提琴 I
appassionato
180
185



这就是第二乐章的主部主题(176—190)。这个主题第二次陈述时(191—203)改由小提琴和中提琴“唱”悼歌。

副部的引子(204—207)是一个鼓角齐鸣的号召性音调，在副部主题和展开部中一再出现，推动了音乐形象的发展。副部主题(208—218)几乎比主部主题加快了一倍，音乐奋发向上，表现红军前仆后继的豪迈气概：

例19

Un poco più mosso ♩= 60
mf 圆号、中提琴
204 单簧管、第二小提琴
206 大管、大提琴
205
207
p
低音提琴
拨弦
più mosso ♩= 70
双簧管、小号
p espr.
208 弦乐
p
210
213

展开部交替发展着主部(223—235)和副部(236—247)的主题,以披荆斩棘、一往无前的气势,推向一个强有力的行板段落。在这个段落中,主部主题的鼓角之音和悼歌旋律变成了斩钉截铁的豪言壮语(256—264),接着木管乐器和弦乐器“唱”出了悲壮的誓言:

例20

长笛、单簧管、小提琴

圆号

265

大提琴

木管、铜管、弦乐

乐队进一步发展了豪言壮语,然后铜管乐器再一次“唱”出了豪迈的誓言(286—290)。最后由小提琴的准备句导入缩短了的再现部。

再现部(304—327)省去了副部的再现。主部主题结构不变,但由深切的悼念转向了深情的歌颂。

随之而来的是第一乐章的再现部(328—495),其中红军主题先后陈述了3次,斗争的热潮一浪高于一浪。第三次陈述(446—467)时进入最高潮,速度一再加快,“喃喃低语”的背景不复存在,音乐以摧枯拉朽之势迅猛发展,直接导向气势奔腾的终曲。

终曲:快板

终曲是一首军民欢庆胜利的凯歌,采用奏鸣回旋曲式:

主部第一主题(496—519)——连接部(520—540)——主部

第二主题(541—578)——副部(582—623)——第一展开部(624—663)——主部第一主题(664—688)——连接部(689—709)——主部第二主题(710—744)——连接部(745—760)——副部(761—770)——过渡(771—776)——第二展开部(777—810)——主部第一主题(811—844)——尾声(844—1000)。

主部第一主题是一个奔腾活跃的乐句(例21),陈述了3次:

例21

Allegro ♩=80

全奏

主部第二主题是三段式结构的舞曲(下例是主题的a段和b段):

例22

长笛、单簧管

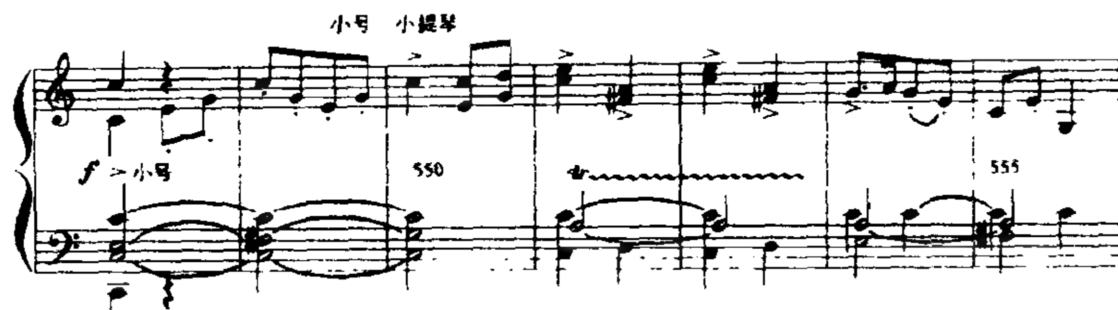
圆号

中提琴、大提琴

小提琴

大管、中提琴、大提琴

低音提琴



副部是歌唱舞蹈性的单主题三段式(下例是主题的第一段)：

例23

中段用模仿复调(卡农)的手法展开主题。第一展开部是一个三段性结构,两端展开副部,中间展开主部第二主题。第二展开部用模仿复调手法(赋格段和卡农)展开副部。尾声是一首气势豪迈的进行曲,采用三段式结构,两端是进行曲主题：

例24

Tempo di marcia ♩= 88

f 圆号及弦乐 845

sempre *marcato* 853

中间(932—970)是变为进行曲的主部第一主题。最后,《国际歌》副歌"英特纳雄耐尔就一定要实现"的旋律高唱入云:

例25

圆号

mf 975

小提琴

f 980 *cresc.*

从而有力地揭示了斗争的目标,宣告了革命的胜利。

根据以上的分析,我认为作者在创作这部交响曲时,是有明确的标题构思的,但他没有把标题写出来,所以是一部没有标题的标题交响曲。马思聪先生的交响音乐作品除了《西藏音诗》(1940—1941)、《山林之歌》(1954)等个别作品外,都是没有标题的。就是《山林之歌》也不是严格意义的标题音乐,标题所说明的,主要还是音乐的体裁特点(田园曲、抒情曲、舞曲、夜曲等),而不是具体的标题内容。作者虽有在这部作品中描写屈原《九歌》中"山鬼"形象的意图,却没有在标题中反映出来,他只是说

在这部作品中“所表现的是山林的形象，是我对山林生活和自然形象的感受。”从这里可以看出作者的美学思想。早在1942年，马思聪先生就在发表于桂林版《大公报》文艺副刊的一篇文章中表示了他对标题音乐的看法，他认为“纯粹音乐胜于标题音乐，其原因在于纯粹音乐能永远发生新的联想”，听众可以“凭着自己的经验、自己的生活去回忆，去发生联想作用”。马思聪先生对标题音乐的见解，比较接近于舒曼。舒曼在1843年的《新音乐报》上写道：“首先我要听你是不是写出了优美的音乐，然后我才会喜欢你的标题。”他在评论柏辽兹的《幻想交响曲》的标题时说：德国听众“不情愿作者这样粗鲁地指导他们的思想。贝多芬不信任他们会猜出《田园交响曲》音乐的意义，而用上了标题，他们对这件事已经感到很委屈了”。即使像李斯特那样热衷于标题音乐的作曲家，也不得不承认：“如果今后他们（听众）对音乐的想象必须限制在轮廓早已完全确定的场景中，如果今后必须严格按照作者的意图去理解种种形象，那末，他们的主观理解就将遭到损害，他们的想象力也会受到束缚。”（《柏辽兹和他的〈哈罗尔德交响曲〉》）马思聪先生不愿意把他的《第二交响曲》的标题告诉听众，显然是为了这样做会束缚听众的想象力，使他们不能“凭着自己的经验、自己的生活去回忆，去发生联想作用”。至于我对这部交响曲的分析，只能代表个人的见解，不可能完全符合马思聪先生的创作意图，所以就更加没有理由把它强加于别人，否则对欣赏马思聪先生的作品将是有害的。

马思聪《双小提琴协奏曲》音乐分析

马思聪先生是我国第一代专业作曲家,同时也是一位卓有成就的小提琴演奏家。在他将近60年创作生涯中所作各种体裁的大量作品中,小提琴曲无疑占有特别重要的地位。早在30年代,马思聪先生就创作了两首小提琴奏鸣曲和取材于内蒙民间音乐的《第一回旋曲》与《内蒙组曲》。40年代又创作了取材于广东音乐的小提琴协奏曲和西藏民间音乐风格的《西藏音诗》等套曲,以及《牧歌》、《秋收舞曲》等同样洋溢着民族色彩的小提琴小品。新中国成立以后的50年代,是他创作的盛期。这一时期创作的《第二回旋曲》、《跳元宵》、《山歌》、《春天舞曲》、《新疆狂想曲》等小提琴独奏曲,都和西北(陕北和新疆)民间音调有密切的联系。所有这些不同体裁和不同风格的作品,都是为独奏小提琴写作的。到了80年代,饱经沧桑、远离祖国的马思聪先生,一家三口,相依为命。马先生自己和他的公子马如龙是小提琴家,夫人王慕理女士是钢琴家,一家人刚好可以演奏为两把小提琴、一架钢琴写作的作品,所以他对双小提琴作品发生了浓厚的兴趣,不仅写了《双小提琴奏鸣曲》和《双小提琴协奏曲》,还把1954年创作的《新疆狂想曲》加上了第二小提琴。这些作品都是由马先生一家人初次演出的。

奏鸣曲和协奏曲都是来源于西方的器乐套曲。尽管在巴洛克时期,双小提琴是早期奏鸣曲(三重奏奏鸣曲)的主要乐器,而古典时期和浪漫时期的奏鸣曲与协奏曲,却大多是由一件乐器

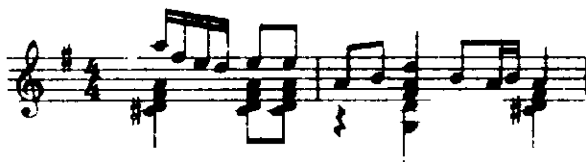
独奏的套曲。少数双协奏曲，为了获得音色的对比，通常都用两件不同的独奏乐器，如莫扎特的《长笛与竖琴协奏曲》(K. V. 289)；即使用两件弦乐器作为独奏乐器，通常也都用不同的弦乐器，如莫扎特的《小提琴与中提琴协奏曲》(K. V. 364)，勃拉姆斯的《小提琴与大提琴协奏曲》(OP.102)。至今在音乐会的曲目中，脍炙人口的双小提琴协奏曲，只有J. S.巴赫、R. 克鲁采、H.普菲茨纳、T.霍尔斯特等人所作的寥寥数部。马思聪先生作曲的G大调小提琴双协奏曲，恐怕是东方作曲家的第一部双小提琴协奏曲。比起为数不多的西方双小提琴协奏曲来，这部作品对双小提琴声部的处理，是颇有特色的。其中第一小提琴和第二小提琴是同声同气、如影随形的两个统一的声部，除了同步进行的相互映带外，就是一唱一和的相互呼应；两条旋律线总是那么协调，那么和谐，丝毫没有针锋相对的矛盾。马思聪先生晚年客居异国他乡，爱国思乡之情在他的晚期作品中灼然可见。“人言落日是天涯，望极天涯不见家；已恨碧山相阻隔，碧山还被暮云遮”。在这样的情况下，唯一可以给马思聪先生以安慰的，就是和他志同道合、在艺术上合作了大半辈子的夫人王慕理。晚年的马先生所以对双小提琴作品发生如此浓厚的兴趣，也许就是为了要表现一对饱经沧桑、远离家乡的老人相濡以沫的情景。

G大调双小提琴协奏曲作于1983年，是按照古典协奏曲“快-慢-快”三乐章的形式写成的；第一乐章在呈示奏鸣曲式的主部主题时，采用了古典协奏曲“双呈示部”的写法，来体现协奏的原则；首尾两乐章在再现部和尾声之间插入了由作曲家写好了的“华彩段”——这些都一丝不苟地承袭了西方古典协奏曲的传统。但音乐语言都深深植根于我国的民间音乐，只是没有像他的早期和中期作品那样直接采用具体的民间音乐素材，或按照某一乐种的音乐风格来进行创作。可见在马思聪先生的晚

期创作中，民间音调、民族风格和民族音乐思维已经由表及里，深入到音乐语言的骨髓中去了。

我称这部作品为"G 大调双小提琴协奏曲"，但它的调性不是严格意义的 G 大调，一方面音乐语言是以民族风格的五声音调为基础的，另一方面大调式的第四音常由 C 升高为升 C，成为利第亚四度。这个利第亚四度实际上就是雅乐宫调中的变徵，它在和声上与徵音相结合，造成尖锐的半音关系：

例26



而在旋律进行中则经常形成棱角峥嵘的"三全音"，足以表现作者耿介不随、坚强不屈的性格：

例27



第一乐章：果断的快板(Allegro risoluto)

第一乐章采用传统的快板奏鸣曲式。开头由乐队奏出刚毅豪迈的主部主题：

例28





主部主题有两个核心音调：一个是奋发向上的四度上行（上例 a），另一个是斩钉截铁的重复和弦（上例 b）。正是这两个核心音调，决定了主部主题凌厉昂扬的性格。乐队接着用调性展开的手法发展这个主题，两个核心音调在发展中从先后对照到同时结合，刚毅豪迈的性格表现得更加鲜明，就像一个饱经世故的老人在吐露着“烈士暮年，壮心不已”的怀抱。

双小提琴按照协奏的原则，在乐队伴奏下再一次呈示主部主题。双小提琴从隔八度齐奏到卡农式的前后呼应，始终互相协调，融洽无间；因此，乐队的呈示部中那一段动荡不定的调性展开，就无需再在独奏乐器的呈示部中出现了。

连接部开始引进抒情的曲调，作为通向副部的桥梁：

例29



主部主题的第一个核心音调的拍子，在连接部中也从$\frac{4}{4}$变成了$\frac{9}{8}$和$\frac{6}{8}$，显得比较婉转柔和：

例30



副部的抒情主题出现在 A 大调，而连接部却欲进故退，先

向下属方向转调，然后出其不意地导向 A 大调。连接部开头的旋律(例 29)从大三度(b)转向小二度(降 b)，已经预示了向下属方向的转调。

出现在 A 大调上的副部主题是一个抒情主题，先由第一小提琴奏出前乐句：

例31



歌唱性的旋律，加上委婉曲折的装饰音，宛如一首用滑指的技法润饰旋律的二胡曲，充满思乡和怀旧之情。从利第亚四度(升 d)半音下行的颤音，仿佛是哀伤“万里羁愁添白发”的一声悲叹(例 31a)。后乐句的旋律因施加装饰变奏和第二小提琴的衬托而显得流利生动。然后是双小提琴的同声同气的唱和与连续不断的“感叹”：

例32



结束部回到 G 大调，并在大小调交替中继续副部主题的“一唱三叹”：

例33





展开部从乐队开始，展开主部主题的两个核心音调，进一步发挥老而弥坚的雄心壮志。随后双小提琴加入展开，用卡农式的模仿演奏着川流不息的对位声部，显示出强劲的生命力。

整个再现部毫发不爽地保持了第二呈示部原来的结构，只是副部按照古典奏鸣曲式的惯例，回到了主调，连接部的后半段也起了相应的调性变化。在第二呈示部中，结束部是紧接着展开部的；而再现部中的结束部则紧接着尾声，因为尾声也像展开部一样，主要是主部主题的展开。

尾声先由乐队演奏，一开始就出现在下属调上，并一步步向下属方向深入，当到达降 G 大调时，这个调上的 V Ⅱ$_7$ 不是解决到 I，而是解决到高半音的 I，即 G 大调的主和弦：



但这个突如其来的调，却是这部协奏曲的主调，于是就在主调上引进了短短的华彩段。

在华彩段中，双小提琴浮想联翩地发展主部主题，第一小提琴在这部协奏曲中第一次系统地发挥了双音的技巧。马思聪先生在华彩段的乐谱上标着“Piu Allegro ad libitum”，表明这个华彩段是可有可无的。

最后，乐队和双小提琴通力合作，继续把尾声引向高潮。这时，速度加快，音乐充满战斗气息（谱上标着“Piu Allegro，quasi

marziale”)，第一乐章就以威武雄壮的气势结束。

第二乐章：小行板(Andantino)

第二乐章是一首抒情的间奏曲，采用单主题的三段式结构。音乐集中地表现了“万里羁愁添白发”的乡思和怀旧之情，可以说是一首新《思乡曲》。

乐队前奏用密接卡农的手法不断反复一个短小的音型，好像有难于排遣的思绪萦回于怀。

第一段由第一小提琴独奏。音乐语言深情婉转，两个乐句的旋律不同。

例35



和声却是完全相同的，和声轮廓如下：

例36



第二段由乐队和第一小提琴相对答，第二小提琴演奏和声作为衬托。两乐句不仅和声相同，旋律也并无二致，实质上是一个乐句的重复：

例37



其中 4 个音上行的音调(上例 a)作下行的模进,最后以如泣如诉的下行音调(上例 b)结束。然后双小提琴用变奏手法发展这个主题,隔开八度一唱一和,"唱"的是同样的曲调:

例38

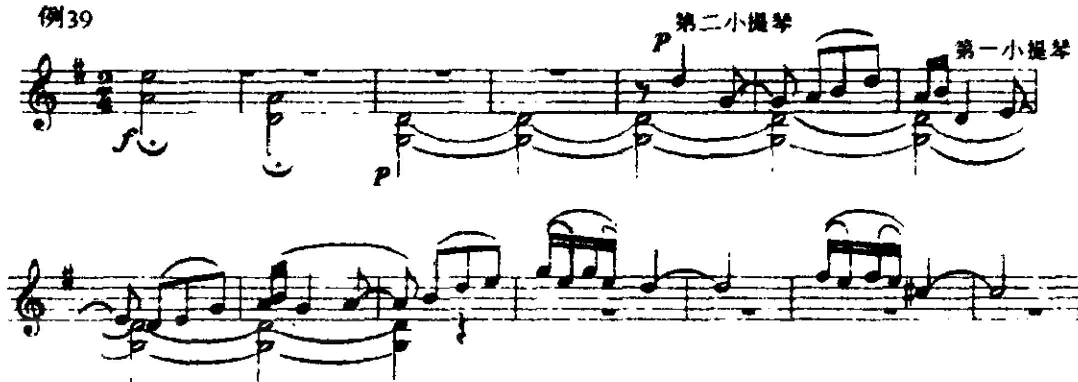


例 37 的旋律避开了四度音,例 38 的旋律则引进了利第亚四度,因而显得更加凄婉。接着,双小提琴在乐队的衬托下,把表现期望的上行音调(例 37 a)作广阔的发展,可是第一段的变化再现,表明期望的结果总是失望。

第三乐章:快板(Allegro)

第三乐章是一首活力充沛的舞曲,采用奏鸣回旋曲式的结构,包含三个主题:主部主题潇洒脱俗,有一种自得其乐的情趣,不时出现利第亚四度的特性音:

例39



副部主题略见含蓄,其中利第亚四度与大调的四度并行不悖,并不时出现清澈明朗的泛音:

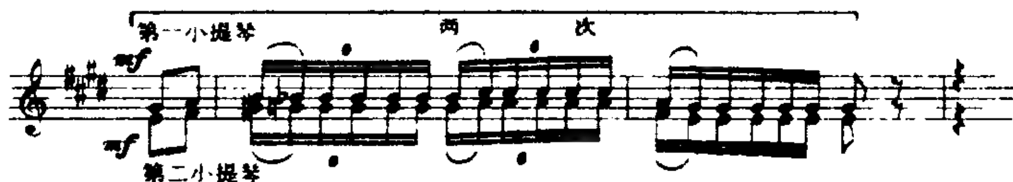
例40



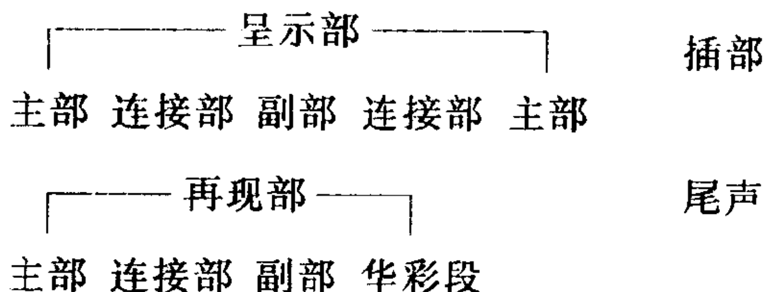


插部主题活跃奔放，包含许多直上直下的旋律进行：

例41



整个乐章的结构布局有如下表所示：



在尾声中，利第亚四度成为固定不变的特性音，与第一乐章遥相呼应。最后，第一乐章主部主题的回光返照，使全曲首尾相应，含有拱形结构的特点。

马思聪先生写成《双小提琴协奏曲》已经将近10年，可惜至今还未能听到这部作品的演出。但细细阅读总谱，也可以约略想见音乐所表现的艺术形象和意境，其中有思乡，有怀旧，有回顾，有展望，有冀希，有失望，而最主要的主题思想，则是老而弥坚的雄心壮志。通读了全曲的总谱，不禁使我想起王安石晚年所作托物言志的《孤桐》诗，也许可以作为这部协奏曲的注解：

天质自森森，孤高几百寻。
凌霄不屈己，得地本虚心。

岁老根弥壮，阳骄叶更阴。

明时思解愠，愿斫五弦琴。

孤桐老矣，没有别的奢望，但愿斫木为琴，奏出更多高雅的音乐，为民造福，不正是以垂暮之年、饱经沧桑、远离祖国的马思聪先生梦寐以求的心愿吗？

革命的史诗，胜利的颂歌

——《长征交响曲》分析

一

中国工农红军以其无比坚强的革命毅力，战胜军事上和自然界的严重困难，行军二万五千华里北上抗日的伟大历史事件，多少年来激动了千千万万人的心，也激动了无数文艺工作者的心。丁善德同志的《长征交响曲》，是第一部以这一伟大历史事件为题材的交响音乐作品。作曲家用鲜明生动的音乐形象，把我们带到60年前工农红军冲破重重封锁，经历无数艰险，智渡金沙江，通过彝族区，飞夺泸定桥，翻雪山，过草地，突破腊子口天险，胜利地到达陕北革命根据地的历史时代中去，使我们受到深刻的革命传统教育，也得到了完美的艺术享受。

这部作品开始创作于1959年。作者在着手写作以前，曾到江西瑞金、井冈山、贵州遵义和四川、陕西等当年红军长征经过的地方去深入生活，访问了不少当年参加长征的红军同志，对红军崇高伟大的革命理想、英勇顽强的战斗意志和艰苦卓绝的革命精神有了比较深刻的体会。在写作过程中，通过作品构思的讨论和每次试奏后的座谈，作者又广泛吸取了各方面的意见，不断进行修改。1961年完成了前三乐章，曾于同年5月第二届"上海之春"音乐会上演出。1962年完成全稿后，又在同年5月

第三届"上海之春"音乐会上作了第一次完整的演出。

二

这部交响曲包含五个乐章：一、踏上征途；二、红军——各族人民的亲人；三、飞夺泸定桥；四、翻雪山，过草地；五、胜利会师。从各乐章的标题来看，这部作品似乎是写具体情节的；但从音乐内容来看，每一乐章又各有其概括性的艺术任务：第一乐章表现红军英勇豪迈的革命气概和勇敢顽强的战斗精神；第二乐章表现各族人民热爱红军的心意和亲如一家的军民关系；第三乐章刻画红军勇敢、机智、敏捷的性格和革命乐观主义的精神；第四乐章描写红军顽强、沉着、坚定的革命意志和毅力，以及崇高伟大的革命理想；第五乐章表达红军长征胜利的欢腾情绪和中国人民革命事业光辉灿烂的前途，歌颂党的英明领导和毛泽东思想的辉煌胜利。

按照历史事实，长征途中每一个重要过程都表现了红军的英勇豪迈的气概，革命乐观主义的精神，勇敢、机智、敏捷的性格和顽强、沉着、坚定的意志与毅力，都有斗争，都有胜利。音乐不像文学作品那样可以细致曲折地刻画每一动人事迹的细节，如果交响乐的各乐章都写红军精神面貌的各方面，都写斗争，都写胜利，就会显得重复、累赘、呆板、单调。作者用突出重点的方法解决了这个问题。对于红军开始踏上征途的情节，表现红军雄赳赳、气昂昂的豪迈气概是有典型意义的；对于红军通过兄弟民族地区的情节，描绘热情洋溢的风俗图景是有典型意义的；对于飞夺泸定桥的情节，刻画红军勇敢、机智、敏捷的性格是有典型意义的；对于翻雪山、过草地的情节，表现红军顽强、沉着、坚定的革命意志和毅力是有典型意义的；对于红军陕北会师的情节，

表现欢腾的胜利景象是有典型意义的。这样，把形象思维的具体性和概括性结合在一起就有了可能。

这样的处理方法，也是与交响套曲的结构原则相适应的。传统的交响乐通常包含4个乐章，常见的套曲结构有两种不同的类型：第一种类型的交响乐由以下4个乐章组合成套——1. 戏剧性的快板，2. 抒情性的慢板，3. 风俗性的舞曲或谐谑曲，4. 把戏剧性、抒情性和风俗性综合起来的"终曲"；第二种类型的交响乐和第一种类型不同之处，在于把第二和第三乐章的位置颠倒一下。《长征交响曲》大体上采用了第二种类型的结构原则，不过中间乐章兼用了舞曲和谐谑曲，所以比四乐章的套曲多了一个乐章而已。但作者在乐章的安排上既没有墨守成规，为形式所束缚，也没有忽略了交响音乐的特殊规律。他在五个乐章中分别集中地概括了长征事迹和红军性格中几个主要方面，既符合于历史的真实，又注意到音乐发展的逻辑性和艺术上统一与变化的美学原则。每一乐章各有其特殊的体裁特性：第一乐章是战斗性的英雄进行曲，第二乐章是热情洋溢的舞曲，第三乐章是锐气蓬勃的谐谑曲，第四乐章是兼具抒情性和描绘性的缓慢的进行曲，第五乐章则是把欢腾的舞曲和庄严的颂歌结合在一起的壮丽宏伟的终曲。由于每一乐章各自具有一定的体裁特性，因而重点突出，对比鲜明，形象思维也更为集中。

《长征交响曲》是一部标题交响乐，但由于形象思维的具体性和概括性相结合，我们应该从比较广泛的观点来理解每一乐章的标题。例如，第一乐章所刻画的不仅是开始踏上征途的红军形象，也是长征途中红军的基本形象；第三乐章不仅表现了红军飞夺泸定桥的锐不可当之势，也概括了突破国民党军队的围、追、堵、截和重重封锁的红军飞速行军的战斗形象；第四乐章不仅描写了红军过雪山、草地时艰苦卓绝的革命精神，也表现了红

军从来不向军事上和自然界任何困难低头的、坚韧不拔的战斗意志和毅力。

三

第一乐章："踏上征途"，集中表现红军的英雄气概和革命乐观主义精神，体现了毛主席《长征》诗中"红军不怕远征难，万水千山只等闲"的豪迈气魄。这个乐章用奏鸣曲式写成。开头是缓慢的引子（第1小节至[8]），最初由低音单簧管、大提琴和低音提琴齐奏出一个深沉的主题，表现"九一八"事变发生后，在抗日运动遭到反动派严厉镇压的情势下，爱国人民的失望和激愤情绪（第1—11小节）。这个主题紧缩了开头部分的节奏，由其他木管乐器和弦乐器呼应着，表现忧愤情绪的增长。接着双簧管在竖琴的陪衬下，吹出了一个充满希望的主题（[2]至[3]），它由英国管和单簧管依次接替着（[3]至[5]），然后速度加快，在弦乐器激昂的三连音背景上再度出现引子的第一个主题（[5]至[7]）。人民迫切要求抗日的情绪愈来愈高涨，小号吹出了响亮的号召性音调，先后由圆号和大管与大提琴响应着，并和引子的第一个主题同时结合（[7]前一小节至[7]起第14小节）。人民的悲愤情绪达到了顶点，到处弥漫着抗日的呼声。

远处传来了队伍集合的号声，这是由加上弱音器的小号吹出的（[7]起第15小节至[8]）。号声自远而近（小号取消了弱音器），并自集合号转变为进行曲的音调（取自主部主题）。红军为了冲破敌人的围攻，挽救处于危险境地的革命事业和民族的危亡，踏上了长征的道路。作者采用老根据地的红军歌曲《三大纪律八项注意》作为奏鸣曲式的主部主题。作者使革命歌曲交响化的方法并不是用歌曲的个别音调作为主题核心来发展，而是

把声乐思维和器乐思维结合起来，一面完整地保持歌曲的旋律，一面在变奏发展中使形象逐渐丰富起来。这是和进行曲的体裁特性密切联系的。它使我们想起英勇的红军唱着雄壮的革命歌曲勇往前进。但音乐的形象内容并不局限于红军在长征途中前进，队伍自远而近，又自近而远；更重要的艺术任务，是刻画红军在长征途中锻炼得愈来愈坚强，红军斗志昂扬，不向困难低头的英雄气概和革命力量锐不可当的巨大声势，在一次次的变奏发展中愈来愈有力地表现出来。作者运用了多层的写法来逐渐丰富形象。远处响起了集合号以后，出现了小鼓的节奏和行军步伐的节奏（[9]起第1—6小节），然后中提琴和大提琴奏出进行曲的旋律（《三大纪律八项注意》），这时音乐的织体包含四层：进行曲旋律一层、步伐节奏一层、小鼓节奏一层、低音一层（[9]起第7—14小节）。通过三次变奏发展，力度和乐器不断增加（[9]起第15小节至[11]）。第五次开始了乐队的全奏，进行曲旋律移到低音区，由大管、长号和大提琴奏出，加进了长笛和小提琴的快速音型，织体增至五层。气魄雄浑的音乐，有力地刻画了刚毅豪迈的红军形象（[11]起第1—8小节）。接着小提琴在进行曲节奏的背景上出现了明朗愉快的新主题，表现红军的革命乐观主义精神（[11]起第9—18小节）。这个新主题与本乐章引子中的希望主题（[2]至[3]）和第三乐章中的乐观主题保持着一定的联系。这时开始加进了竖琴，它的音色是和光明与希望相联系的，它的第一次出现，就是在本乐章引子的希望主题中。以后作者运用复调的手法把乐观主题和进行曲主题结合在一起，音乐织体变成了六层：进行曲旋律一层、乐观主题一层、步伐节奏一层、竖琴的琶音和弦一层、小鼓节奏一层、低音一层（[11]起第19小节至[12]）。通过多层的写法，对红军精神面貌的刻画逐步深入。

进行曲从高潮上渐渐安静下来，红军的队伍走远了，另一种境界在音乐中展现出来。加弱音器的小提琴奏出了一个山歌风格的主题(取材于云南、贵州一带的民歌《痛苦歌》)，这就是副部的第一主题，它富于深情地表现出遭受反动派血腥统治的人民，见到红军像见到亲人一样，诉说着自己的苦难生活和盼望解放的心愿(14至15)。接着双簧管吹出了取材于福建革命民歌《风吹竹叶》的副部第二主题(15起第1—6小节)，它仿佛使人听到了当年老根据地人民歌唱红军光辉战绩的歌声：

风吹竹叶响叮当噢，旧年红军涂坊[1]上噢。
朱德打得汀州破噢，打得敌人一扫光噢。

两个主题交替发展，并同时结合在一起，刻画出人民热烈爱戴红军，盼望红军解救自己的心情。在传统的奏鸣曲式中，副部如果有几个主题的话，常常是一个接着一个，平铺直叙地出现的；现在作者用复调的手法把两个主题交织在一起，构成有机的统一体，使形象的刻画既细致全面，又精练集中。

展开部(18起)一开始就使“风吹竹叶”主题戏剧化，速度突然加快，旋律、节奏、和声都变得紧张起来，弦乐器和木管乐器上的快速进行和铜管乐器上严峻的和弦对抗着。

展开部的第二部分(从20起)是引子开头的主题和号召性音调的展开。有了党和红军，人民悲愤的情绪和抗日的呼声变成了力量；通过模仿复调(引子开头主题的三连音背景作卡农式的模仿)和对比复调(引子开头的主题和副部第一主题同时结合)的手法，力量在累积着。(22起)斗争进入了高潮，速度变得更快，小号吹起了冲锋号(23至24)，紧张的战斗场面开始了，老根据地广泛流传的革命民歌《共产党领导真正好》的旋律在木

管乐器、小号、木琴和小提琴上反复出现(24至25),它使我们想起当年英勇的工农红军唱着这首歌攻打反动派碉堡时的锐不可当的气势:

共产党领导真正好,
工农群众都拥护,
红军打仗真不错,
粉碎国民党的乌龟壳。

由长号和低音弦乐器奏出的引子第一主题(25起第1—10小节)现在变成了雄伟的战歌。小号再一次吹起了冲锋号(26起第1—4小节),接着又是冲击性的主题《共产党领导真正好》(26起第8小节至28),小号终于响起了胜利的号声,进行曲主题就在斗争的高潮上再现(从28起)。

再现部的音乐思维是很独特的。由音响丰满的乐队全奏奏出的主部,以浩大的声势和胜利的气概出现,作为展开部斗争场面的解决。最后,副部第二主题在进行曲背景上出现,并和主部的乐观主题结合在一起(从30起第10小节开始)。现在它不再是和主部对比的形象,而成为主部的补充形象,它丰富了主部,成为主部统一形象的一个组成部分。在这里,音乐的形象内容是很清楚的:红军在人民依依不舍的情景下继续长征,愈走愈远。

四

第二乐章:“红军——各族人民的亲人”,展开了一系列热情洋溢的歌舞场面。这个乐章的多主题对比的原则和庞大的回旋曲结构,都是和歌舞音乐的体裁特性相适应的。红军在长征

途中经过了苗、瑶、彝、藏、回等兄弟民族地区，由于红军正确地执行了党的民族政策，并通过宣传使各族人民了解党的抗日救国的主张，因而能够顺利地通过这些地区，受到各族人民的拥戴。这个乐章用歌舞音乐的体裁集中地描绘了各地区各族人民载歌载舞迎红军的情景。

开头是缓慢的引子，取材于苗族山歌，由单簧管、英国管和双簧管轮流奏出旋律，描写聚居着兄弟民族的山区的风光和反动统治下的抑郁气氛。引子主题是用变奏手法来发展的，一共陈述了两次：第一次以木管乐器的固定低音为背景，完全是气息悠长的山歌格调(第二乐章开头 17 小节)；第二次陈述时，由长笛和双簧管交替吹出的山歌旋律，和第一乐章中的进行曲节奏与小鼓的鼓点结合在一起(1至2)，描写红军来到了山区，兄弟民族人民怀着盼望解放的心情迎接自己的亲人。接着展示出一幅各族人民载歌载舞迎亲人的图景。这是以热情洋溢的瑶族舞曲为基本主题(主部)的大型回旋曲，可以分为自成起迄的两大部分：第一部分自成小型的回旋曲式；第二部分是多主题的插部和主部的最后一次再现；最后，在尾声中，瑶族舞曲和其他歌曲、舞曲主题同时结合，达到高潮。在这两大部分中，所有的主题都是用变奏手法来发展的。因此，整个第二乐章的曲式结构是相当复杂的，它是由回旋曲式、复二部曲式和变奏曲式三者结合而成的混合曲式：

复二部曲式的各部分		回旋曲式的各部分
第一部分	苗族山歌(引子)(变奏一次)	引　子
	瑶族舞曲(反复和变奏共三次)	主　部
	云南民歌(变奏一次)	第一插部
	瑶族舞曲(反复一次)	主　部
	云南花灯(变奏二次)	第二插部
	瑶族舞曲(反复和变奏共三次)	主　部

第二部分
- 藏族山歌(引子)(变奏一次)
- 哈达献给毛主席(变奏二次)
- 苗族芦笙舞(反复和变奏共十五次)
- 藏族堆谢舞(反复和变奏共三次)
- 西藏民歌(和堆谢同时结合)(反复和变奏共三次)

（以上）第三插部

- 瑶族舞曲(反复和变奏共三次)——主　部

尾声——堆谢、瑶族舞曲、藏族民歌和红军主题同时结合　　尾　声

上表中一共包含9个民间主题(苗族山歌、瑶族舞曲、云南民歌、云南花灯、藏族山歌、《哈达献给毛主席》、苗族芦笙舞、藏族堆谢舞和西藏民歌);此外,《哈达献给毛主席》有一个过渡主题([11]起第1—8小节),芦笙舞有一个补充主题([13]起第9—24小节长笛和小提琴声部)。所有这些主题都是用分节歌性质的固定旋律变奏手法来发展的,但不同主题的变奏各有其不同的特点:引子中的苗族山歌主题、回旋曲的基本主题即瑶族舞曲主题([2]起第3—6小节)和第一插部中的云南民歌主题([4]起第1—9小节)都在变奏中变化和丰富了音色;第二插部中的云南花灯主题([5]到[6])则在变奏中增加了支声复调性质的对位声部([6]到[7]的双簧管声部),因而加强了抒情气质;第三插部的引子主题([9]起第1—6小节)则在变奏中按照山歌的特点把旋律作即兴性的发挥,并把持续低音发展成对位声部,造成两声部互相呼应的效果;第三插部中的《哈达献给毛主席》主题([10]起第1—16小节)在变奏中用上述的过渡主题来替代原来主题的后半部分,从而增加了对比的因素,特别是调性对比的因素(原来的主题在e羽和G宫上交替,过渡主题则转入g羽);而苗族芦笙舞则在变奏中贯穿着力度的发展(p—mp—mf—f),并用对比复调的手法和《三大纪律八项注意》主题相结合,形成了本乐章

的第一个高潮。芦笙舞是一个短小精悍而生动活泼的主题，只有四小节，在反复了一次以后，开始和补充主题同时结合（12起第9—20小节）；但补充主题的气息比较宽广，长达12小节，这时芦笙舞主题在单簧管和中提琴上一次次地反复，造成了帕萨卡里亚型固定低音变奏曲的效果，表达出愈来愈热烈的情绪。接着出现了第一乐章中进行曲的鼓点和节奏型（12起第21小节至13起第8小节），它们告诉我们：红军也参加到舞蹈中来了。在进行曲的节奏背景上经过了三次变奏后，开始展现出一幅军民同欢、尽情歌舞的动人的画面（13起第9—24小节）；这时芦笙舞主题、芦笙舞的补充主题和红军主题（《三大纪律八项注意》）同时结合在一起，音乐织体共有六层之多：

1．芦笙舞的补充主题（长笛和小提琴）；

2．芦笙舞主题（双簧管、单簧管和中提琴）；

3．红军主题（小号和第一长号）；

4．和弦（低音单簧管、大管、低音大管、圆号、大提琴和低音提琴）；

5．低音（大号和定音鼓）；

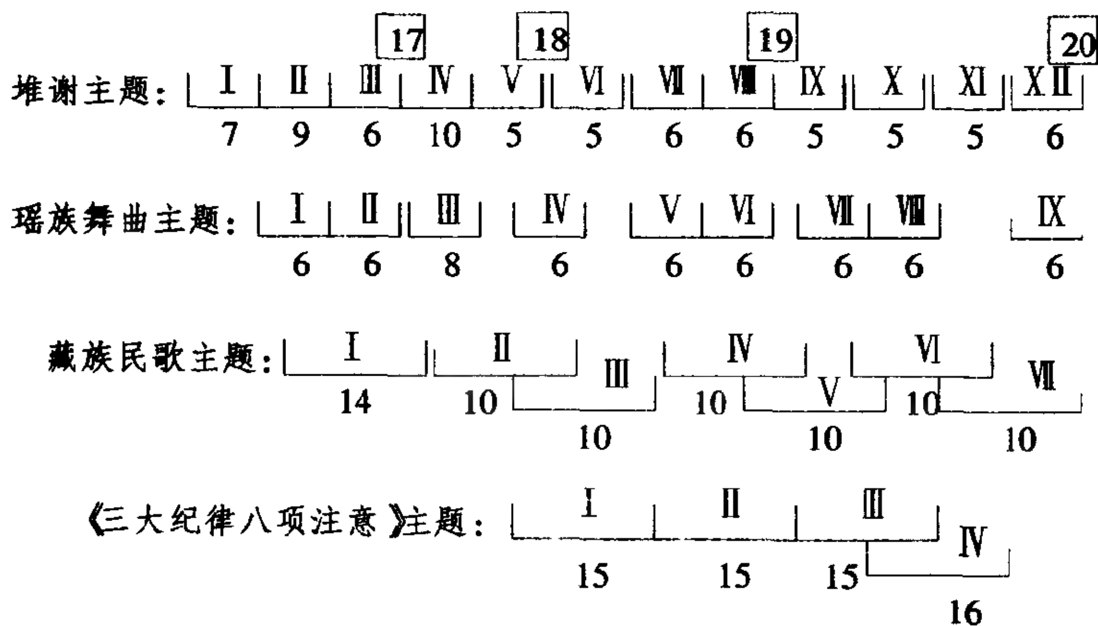
6．鼓点（小鼓）。

这是两种体裁（进行曲和舞曲）的结合，正像引子中山歌和进行曲的结合一样。接着出现了欢快活泼的藏族歌舞“堆谢”主题（14起第1—7小节），它在第二和第三次变奏（15至16）时扩大了结构，并用对比复调手法加进了抒情的西藏民歌主题（15起第13小节至16的大管及低音弦乐器声部）。随之而来的是瑶族舞曲作为回旋曲式主部的最后一次再现（16起第1—20小节）。

在庞大的尾声（从16起第21小节开始）中，堆谢、瑶族舞

曲、藏族民歌和《三大纪律八项注意》四个主题结合在一起，这时改变了段落分明的主调音乐结构，采用各声部此起彼落、参差进行，前后连续发展、一气呵成的复调音乐结构（下例罗马数字代表各主题反复的次序和次数，阿拉伯数字代表小节数，方框内的数字代表总谱上的标号：

例 42



红军主题的出现（从18开始），把音乐带进了最高潮。这时对比复调和模仿复调的手法同时结合（模仿复调的手法运用于藏族民歌主题和红军主题）；红军主题也改变了进行曲的性格，采用了三拍子和二拍子交替的舞曲节奏（像瑶族舞曲一样），热烈的歌舞场面达到了欢腾的顶点。最后，在活跃的断奏音型的背景上，瑶族舞曲的又一次出现（20起第 7 小节至21）和芦笙舞补充主题与堆谢主题的复调结合（从21起），宣告了军民同欢、亲如一家的歌舞场面的结束。

五

第三乐章："飞夺泸定桥"，描写1935年5月红军先遣队以迅速秘密的行动和无比勇猛的战斗精神强渡大渡河天险的英勇事迹。这是一首介于二重三部曲式与回旋曲式之间的谐谑曲，它的回旋曲结构虽和第二乐章有相似之处，采用的表现手法却完全不同。第二乐章以形象的丰富多样为特点，第三乐章的形象则有高度的集中性和统一性。整个乐章贯穿着奔腾的气势，这是和谐谑曲的体裁特性相适应的。作者利用谐谑曲表现灵活、机警和敏捷的行动方面的特长，而剔除其世态风俗性的成分，来刻画红军战士急行军的形象和勇往直前、锐不可当的战斗精神。

表现红军先遣队飞速前进的形象的急行军主题，构成了回施曲式的主部(第1—24小节)。这是一个很有特色的主题，始终和弦乐器的音色相结合。它包含两个乐句：第一乐句由弦乐器拨弦演奏，在音调上具有革命歌曲的气质，使我们想起陕北革命民歌《天心顺》("红军共产党天心顺，全世界的老百姓都随红军")；第二乐句由弦乐器用弓演奏，奔驰般的十六分音符节奏和第一乐句形成了对比。这两个乐句构成的乐段，是用模仿复调(卡农)的手法来发展的，这样就获得了一种紧张活跃的效果，恰切地刻画了红军勇敢、机智的性格和敏捷的行动。为了加强红军性格中刚毅和乐观的因素，作者先后引进了两个补充主题：第一个补充主题具有坚定的节奏，以急行军主题第一乐句的主题材料作为背景，成为急行军主题和它移调反复之间的过渡部分([1]起第12—21小节)；第二个补充主题在音调上和第一乐章引子中的希望主题与同一乐章主部中的乐观主题相联系，但最

后回到急行军主题的第二乐句。这个主题是用分节歌性质的变奏手法来发展的，它刻画了红军充满信心、勇往直前的革命乐观主义精神(4起第8小节至8)。

两个描写战斗的段落，穿插在第二个补充主题和急行军主题的两次再现之间；它们推动了音乐形象的积极发展，构成了回旋曲式的两个插部。由于两个插部以同样的主题材料为基础，而又作了不同的发展，因而构成了一种双重的曲式——把二重三部曲式的原则和回旋曲式的原则结合在一起。同时，两个插部的主题材料都脱胎于急行军主题的第二乐句，所以第三乐章作为回旋曲式，是单主题性的。

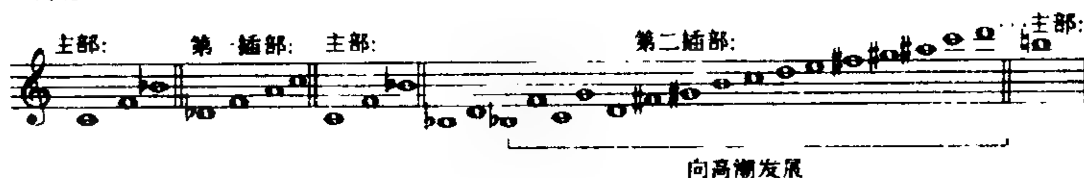
第一插部(8到11)建立在两种对抗因素的戏剧性冲突上：第一种因素是刚强果断而奋发向上的，不仅在音调上源出于急行军主题的第二乐句，在音色上也和急行军主题密切联系(由弦乐器演奏)；盘旋而上的昂奋的旋律，停留在强有力的切分音上，好像巨大的拳头狠狠地猛击(8起第1—11小节)。第二种因素暗示反动势力，在性格上是严峻、粗厉、暗淡而低沉的，由一系列半音下行的增三和弦组成，用木管乐器和铜管乐器的低音区奏出，也停留在切分音的一击上，但这一击显得那么空虚软弱，外强中干(8起第12—16小节)。两种因素的对抗经过一次模进以后，第一种因素占据了优势，弦乐器上的音型以压倒一切的力量奔驰而下，回到急行军主题。第一插部的形象内容是容易理解的：红军先遣队在前进途中迅速突破了敌人的围攻，继续前进。第二插部(16至24起第11小节)扩大了第一插部的规模，进行了更紧张、更尖锐的戏剧性发展，把整个乐章推向最高潮。这里所描写的，显然是夺桥的斗争。两种因素的对抗和三度关系的模进，正像第一插部一样，只是调性不同而已。但接着又连续上行四度模进了4次(18至21)，第二次模进时，低音弦乐器

出现了歌唱性旋律(19起第10—17小节),表现红军战士在艰苦的战斗中依然坚定、乐观、满怀信心的高贵品质。第三次模进是第二次模进的八度复对位,其中歌唱性旋律用木管乐器的明朗的音色来加强(20起第2—9小节)。第四次模进用模仿复调的手法前后呼应,造成了更为壮大的声势,这里已没有了第二种因素的地位(20起第10小节至21),以下是连续大二度上行的紧张的动机模进,夺桥战斗已到了短兵相接的时刻。经过三次冲击达到了最高潮(23起第12小节),这时小号吹起了响亮的冲锋号。急行军主题的最后一次再现(24起第12小节开始),标志着夺桥战斗的胜利。这一次急行军主题仍用弦乐器奏出,但取消了拨弦,改为声势浩大的用弓齐奏。第二个补充主题(乐观主题)和急行军主题作了复调的结合(25起第1—10小节),并和胜利的号声同时结合在一起(25起第10—25小节)。胜利地通过泸定桥的红军,又在长征途上继续前进。

第一乐章和第三乐章都描写了战斗,但两乐章的标题内容、音乐形象和艺术思维都不相同,所以战斗的写法也各异其趣。第一乐章是奏鸣曲式的戏剧性结构,战斗场面是从展开部开始的。这是音乐形象发展的新阶段,出现在副部音乐形象发展中断以后。它在速度上、力度上、和声的紧张度上和结构的不稳定性上,都和前面抒情的副部主题形成了强烈的对比。第三乐章在形象上是前后统一的,在结构上是一气呵成的,基本形象的发展始终没有中断,描写两次战斗的两个插部是向着总的高潮发展的音乐浪潮起伏中的两次转折。红军战士飞速行军的基本形象并不因战斗的发生而停滞下来。第二次战斗是和夺桥的斗争紧紧连接起来的,形象的冲突愈来愈尖锐,一切都向着高潮发展,结构的分裂是和转调模进中调性关系的距离的缩短相配合的。主部的调性布局是连续上行四度,第一插部的调性布局是

连续上行大三度，第二插部由于结构扩大，调性布局也变得很复杂：先是上行大三度，然后是连续上行五度或下行四度，最后当结构分裂为动机模进时，调性不断向上方大二度转换，以愈来愈紧张的音响走向高潮。整个乐章的调性布局如下：

例43



六

第四乐章："翻雪山，过草地"，是抒情和写景相结合，而以抒情为主的慢乐章；通过描绘红军过雪山、草地时向大自然所作的艰苦斗争，表现红军不怕任何困难的乐观精神和崇高的革命理想。由于标题内容的要求，作者采用了异乎寻常的曲式结构——没有再现部的三部曲式。整个乐章可以分为四个部分：

一、引子——这是本乐章的自然背景，刻画了四川西北部夹金山、梦笔山等雪山上千里积雪、荒无人烟的景象。分为十部的弦乐器上弓子靠近琴马奏出的空八度和空五度长音，予人以一片空旷的感觉。半音进行的短小旋律，断断续续地在各种木管乐器上互相呼应，显得无限荒凉落寞。弦乐器上的更替音和滑上滑下的泛音，描绘着刺骨的冷风。这一幅勾画出艰苦的自然环境的风雪图景，不仅起了引子的作用，也是整个乐章的背景。

二、呈示部分——在上述的风雪背景上，大管吹出了缓慢的进行曲旋律，由加弱音器的小号应和着（6至7）。这个主题具有深沉的音调而不失其刚毅的气概，每小节的节奏前紧后松，但坚定有力，刻画出步履艰难，而精神饱满、信心百倍的红军战

士形象。连续半音上行(f小调—#f小调—g小调)的三次分节歌性质的变奏(第一次[7]至[8],第二次[9]至[10],第三次[11]起第6小节到[12]起第2小节)中,旋律先后移到弦乐器和铜管乐器,中间穿插着风雪的描绘。风雪愈来愈狂烈,进行曲主题也渐渐壮大起来。不向困难低头,坚决战胜自然的豪迈气概,已经初露端倪。

二、中间部分——圆号和长号吹出了刚强果断的短小旋律([13]起第1—4小节),像巨人的拳头一般的强有力的切分音,接近于第三乐章插部中的第一种因素。中间部分就以此为基础,积极展开。这是人对自然的斗争,风雪背景现在成为对抗的力量,两者在相互冲突中走向高潮。在高潮上,呈示部分的进行曲主题也加进来了([14]起第9—15小节),它和切分节奏的旋律同时结合在一起,肯定了斗争的胜利。高潮渐渐平静,又回到了引子的境界。

四、收束部分——按照三部曲式的结构原则,这里应该是再现部,但现在只再现了背景,而没有再现进行曲主题。取而代之的,是一个采用浪漫主义表现手法的藏族山歌主题,由独奏小提琴奏出旋律([16]起第8—16小节),通过优美宽广、自由奔放的音调,表达出高尚的革命情操和革命理想。作为这个主题的"副歌"的,是当年红军通过雪山草地时所唱的一首歌曲,这是作者从井冈山附近永新县红军钢铁厂的老红军战士那里听来的,现在由大管和英国管相继吹出([17]起第4—10小节)。主题和"副歌"变奏了一次,音乐渐渐安静下来([18]至[19])。

七

第五乐章:"胜利会师",描写工农红军历尽艰险到达延安,

与陕北红军第十五军团会合时的欢腾情绪，表现人民群众为长征的胜利而欢呼，以及他们对英勇的红军和伟大的党的热情歌颂。作者采用了没有展开部的奏鸣曲式，其中明朗欢快、热情洋溢的歌曲、舞曲主题和庄严宏伟的颂歌交替出现，渲染出一幅壮丽绚烂的节日图景。在这欢乐的海洋中，人们用最响亮的声音歌唱着长征的胜利，歌唱着毛泽东思想的胜利。

乐章开始有一段引子，是一个战斗性的快板，描写红军通过草地后突破长征途中最后一道关口(腊子口天险)的斗争。弦乐器在小鼓的节奏背景上奏出了紧张的赋格段。赋格段的主题(第1—8小节)是由第四乐章的基本主题(缓慢的进行曲主题)蜕变而成的，同时也结合了第三乐章插部主题中表现勇猛锐利的战斗精神的音调要素：

例44

缓慢的进行曲主题:

第三乐章的插部主题:

赋格段主题:

风起云涌般的模仿复调的多声部进行，描绘了战斗力量的锋利的锐气、勇猛的威力和壮阔的声势。进入高潮时，音乐由复调转向主调，第三乐章插部主题的音调占了上风，平行三度的快速音

群像汹涌澎湃的怒潮一样冲向最高点；就在这最高点上响起了胜利的号声(5至6)，它标志着突破腊子口战斗的成功。音乐不间断地发展下去，和主部紧相接连。

主部和副部都是多主题结构，都以歌曲主题和舞曲主题的对比为基础，但两者具有不同的基本性格：主部是欢腾热烈的，副部是庄严宏伟的。

主部包含两个主题：第一主题采用陕北革命民歌《咱们的领袖毛泽东》，一开始就是强烈的乐队全奏，管弦相叠，鼓钹齐鸣，具有在广场上演出的效果。在欢声雷动的群众场面中，歌颂领袖的歌声高唱入云：

高楼万丈平地起，
蟠龙卧虎高山顶；
边区的太阳红又红，
咱们的领袖毛泽东。

作者用交响性的手法把这个主题逐渐转化为舞曲，使它和主部的第二主题紧相衔接。第二主题用三部曲式写成：两端部分(9至10及11至12)具有秧歌风格的集体舞性质，由乐队全奏奏出；中部(10至11)把陕北民歌音调和活泼的舞曲节奏结合在一起，由木管乐器和弦乐器奏出。主部第一主题再现(12至13)时，节拍紧缩了一倍(调性也移高了大二度)，这就使原来的歌曲主题具有舞曲的性质，成为主部第二主题歌舞场面的继续。但这个再现部还有它特有的结构功能——它起着从主部过渡到副部的作用，因此在节奏上逐渐拉长，为副部的宽广的音调作好准备，在和声上则进入D大调的属和弦，为副部的调性作好准

备。这样，主部就构成了不收束的三部曲式，但这是一种特殊的三部曲式——简化了两端部分的复三部曲式，或复杂化了中间部分的单三部曲式，也是一种对称和集中的形式(以主部第二主题的中部为轴心，前后对称)。

副部也包含两个主题：第一主题是壮丽的颂歌，是红军和革命人民歌唱伟大的长征、伟大的党和英明的领袖毛主席的热情的歌声([13]至[15])。这个在陕北民歌的音调基础上进行创作的主题可以分为两部分，构成一个二部曲式：第一部分以竖琴和钢琴的响亮的和弦为背景，由小提琴齐奏出壮丽的旋律([13]至[14])；第二部分背景相同，但旋律比较庄严，由低音弦乐器奏出。副部的第二主题是优美生动的舞曲，描写陕北人民用亲切的歌舞来迎接亲人的场面([15]至[17])。两个主题交替进行，构成了复二部曲式。在反复时，第一主题只出现了第一部分([17]至[18])，其中木管乐器吹出了第一乐章副部中“风吹竹叶”的旋律片段，加强了抒情性。第二主题也像主部的最后段落一样，起了连接部的作用。这样，副部就和主部的再现紧相接连。

主部再现([22]至[28])时，第二主题([24]至[27])和第一主题的再现部([27]至[28])起了调性的变化，但主题性格还是和在呈示部中一样。副部再现([28]至[30])时，速度放慢，变为行板，它不再由弦乐器主奏，而由12件铜管乐器用中音区吹出来，因此除了调性的变化外，主题性格也由清澈明朗的抒情气质变为灿烂辉煌的英雄气概。伴奏中则出现了弦乐器上不断流动的三连音琶音，和竖琴、钢琴的和弦结合在一起，像波浪一样上下起伏，显得气势奔腾。副部的第二主题不再出现，取而代之的，是第一乐章引子的主题，仍以弦乐器上的三连音为背景([30]至[31])。这个主题在第一乐章中是写“九一八”事变后人民的悲愤情绪

的，现在已改变了它的性质，成为一种号召性的音调，并具有进行曲的性格。小号吹出了响亮的号声，第一乐章引子的三连音背景在急板(presto)中积极发展，描写人民团结在党的周围，建立抗日民族统一战线，继续进行革命斗争，从胜利走向胜利(31起)。圆号和长号用拖长的节奏两次庄严地吹出副部第一主题的开头四个音(32起第7—11和24—28小节)，这是中国人民在向全世界宣告长征的胜利，正像毛主席在《论反对日本帝国主义的策略》一文中所说："长征又是宣言书，它向全世界宣告，红军是英雄好汉，帝国主义者和他们的走狗蒋介石等辈则是完全无用的。"[②]最后，副部第一主题又一次出现，作为第五乐章的尾声(35起)。这一次还是行板，但实际速度比在再现部中更慢，旋律仍由12件铜管乐器吹出，全部木管乐器和弦 乐器奏着三连音的伴奏音型，气息比在再现部中更为宽广，形象更为壮丽辉煌、庄严宏伟；这是一首热情而豪迈的颂歌，人们异口同声从心底里唱出了嘹亮的歌声："光荣属于中国共产党，属于伟大的领袖毛主席！"

注：

① 涂坊，福建长汀附近地名。

② 《毛泽东选集》第一卷第145页。

音诗《纳西一奇》赏析

朱践耳同志的音诗《纳西一奇》完成于1984年3月，同年5月在第11届“上海之春”首次演出，以其绮丽的色彩和鲜明的形象博得听众的交口称誉。

纳西族是云南丽江地区的少数民族，素以勇敢骠悍著称，有历史悠久的文化传统，所使用的东巴文是世所罕见的象形文字。他们常用形象化的语言来表达一个抽象的概念，例如，“太阳升起的地方”意思就是“东”，而“日落的地方”意思就是“西”。纳西族的音乐也很奇妙：全音阶、朗诵性音调、男女二部复调合唱，以及演奏双重调性的口弦和葫芦笙，尤其富有特色。

音诗《纳西一奇》突出一个“奇”字，既刻画了奇谲的民族性格，又表现了珍奇的民族文化、特别是音乐文化的特色。作者从口弦音乐的四个标题“铜盆滴漏”、“蜜蜂过江”、“母女夜话”、“狗追马鹿”得到启发，写了4个乐章；但音乐不是单纯的描绘，而着意于借景抒情。四个乐章贯穿着口弦的音调，但表现手法各有特点，织体写法和多调性的安排，也都根据表现内容的需要进行构思，做到了民族化与现代化相结合，技巧的复杂性与形象的鲜明性相结合，音乐的描绘性与表情性相结合。

第一乐章是一首宁静的夜曲。贯穿于整个乐章的滴漏声，始终是低音乐器上的D音，而其他声部则作各种调性变化。梆子、更锣和木鱼是本乐章的专用打击乐器，用来衬托夜深人静的意境，“宁静以致远”，引出缅怀纳西民族古老文化的思古之情。

第一个旋律取材于纳西民歌《谷凄》，以全音音阶为基础，先由降E调中音萨克管吹出：

例45



奏长音时用慢颤音，是纳西音乐的特点；然后由长笛和英国管相隔增二度(即小三度)在两个调上平行进行，并互相模仿。口弦的三片簧片所发的三个音(d—a—e′)，成为这个旋律的固定低音。第二个旋律取材于朗诵性的纳西民歌《时受》，木管、铜管和弦乐器分成6组演奏旋律，在4个调上平行进行；并构成卡农式模仿：

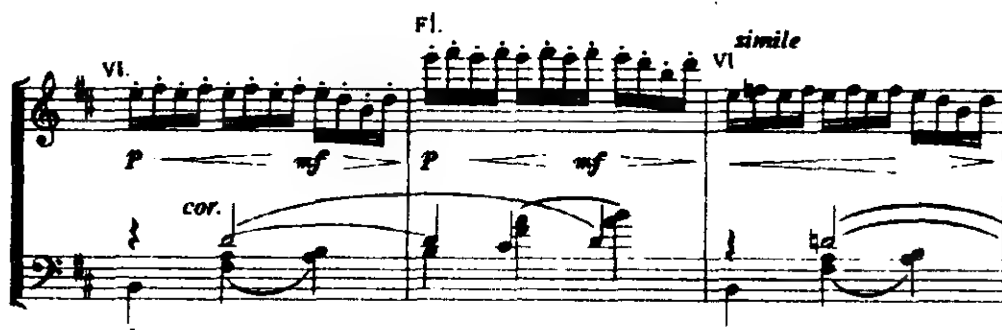
例46



最后，萨克管再一次独奏第一个旋律，在梆子和更锣声中渐渐消失。

第二乐章是一首浮想联翩的谐谑曲。借“蜜蜂过江”的意境，比喻小民族也敢于和大风浪搏斗。在描写蜜蜂飞鸣和波涛汹涌的引子以后，取材于纳西民歌《喂玛达》的“蜜蜂”主题出现在 E 商调上，而“大江”动机则在降 B 商调上：

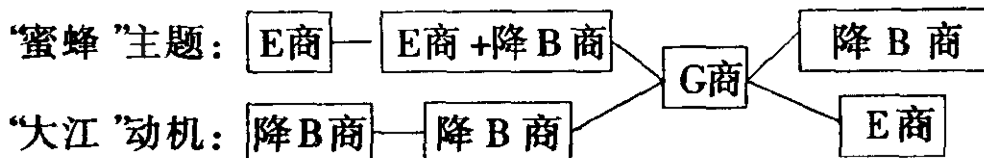
例47





不同的调性,暗示两者的空间距离。接着,“蜜蜂”主题在相距半音的 E 商和降 E 商上互相模仿和上下叠置;加上“大江”动机的降 B 商,形成了三个调性的重叠。以后三个调性渐渐接近,趋于开阔、豪放,并统一为一个调性(G 商),暗示蜜蜂飞到了江面上,这时,铜管乐器吹出纳西民歌《阿哈巴拉》的音调,音乐达到高潮。最后,二者又各自东西,分为两个调性,但互相交换了位置,“蜜蜂”主题到了降 B 商,而“大江”动机到了 E 商,暗示蜜蜂过江而去。

调性布局有如下图所示:



本乐章的专用打击乐器是铃鼓和沙球。

第三乐章是一曲情深意挚的二重唱，表现两种不同思想感情的交流。一开始，弦乐器的持续和弦在本乐章专用打击乐器云锣和钢片琴的衬托下，渲染出一种静穆的气氛。取材于东巴唱腔的大提琴独奏主题出现在F羽调上。取材于纳西民歌《拉白穷家女》的小提琴独奏主题，开始也在同调上。以后调性分裂为二(从降E羽/G羽到升C羽/A羽)，暗示二人在谈心中出现了分歧和矛盾：在这种矛盾发展到高潮以后，调性又在同一个宫音系统(B羽与D宫)上统一起来，暗示两种思想感情通过交流趋于一致。

例48





第四乐章是一首粗犷的终曲,表现纳西族人民勇敢、骠悍的性格。作者巧妙地运用多层次、多调性和多节奏的手法,表现狩猎的人群从四面八方奔跑的场面;同时运用本乐章的专用打击乐器小鼓、马铃、排鼓、木琴和钢琴来加强喧腾热烈的气氛。开头铜管乐器奏出二度结构的音块,定音鼓和排鼓随即敲出了口弦的音调。钢琴、竖琴、弦乐器和木管乐器继续发展这个音调。层次逐渐增多。圆号吹出了口弦最原始的音调:

例49



然后，弦乐器三拍子的固定节奏和小号、圆号二拍子的平行音块同时结合，并作卡农式的模仿，造成互相追逐的效果，平行音块表现一声声粗壮的喊叫。这段音乐取材于纳西民歌《窝热热》，原来的民歌是男女二声部的复调合唱，两声部具有完全不同的性格，先朗诵歌词，然后是男声领唱和合唱，同时加上女声的复调式的呼应，结束时还跺脚三下。音乐的下一个发展阶段是以口弦音调为基础的赋格段：

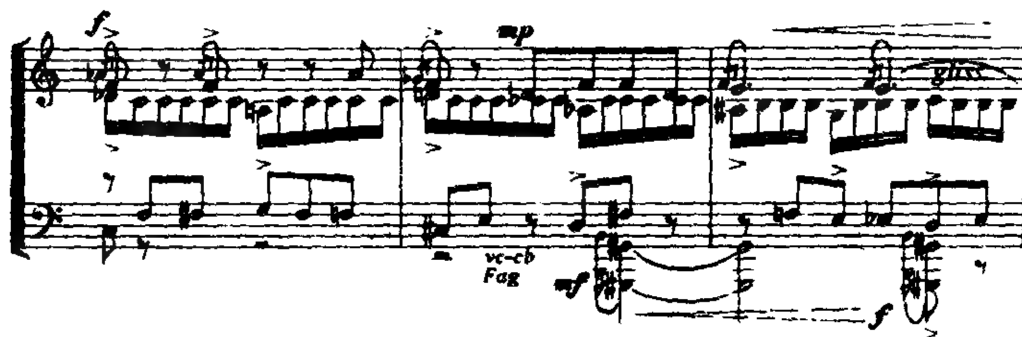
例50

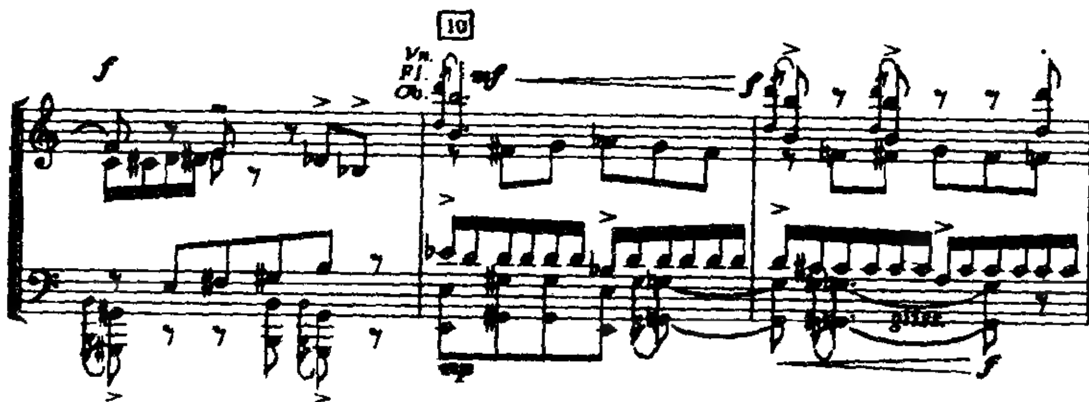




作者运用纵向和横向的可动对位，作多调性、多节奏和多层次的结合。然后，上方三声部的时间距离从错开半拍到错开一小节，音程距离从相隔大三度(E—C)到相隔增四度(E—降B)，加上平行五度的进行，三声部实为六部，分布在3个调性上，加上低音共有4个调性。口弦音调的发展推向第一个高潮。当音乐达到第二个高潮时，多节奏的交替、重叠和多调性的叠置更加复杂化，一时管弦杂沓，金鼓齐鸣，把勇猛地奔驰角逐的狩猎场面，描绘得有声有色。

例51







音诗《纳西一奇》用新奇的表现手法抒写了纳西族独特的民族性格和奇妙的音乐文化，从内容到形式，都称得上一个“奇”字。但新奇的形式并不是无的放矢，而是服从于表现内容的需要的。这首音诗广泛运用了多调性的手法，但各乐章因内容不同，运用这种手法也各有其特色：第一乐章，音乐形象比较统一，多调性结构经常采用∧形的平行进行；第二乐章，调性布局采用×形的交叉进行；第三乐章，调性发展按◇形从合到分再到合，殊途同归；第四乐章，多调性结构纵横交错，采用综合的形式。多节奏、多层次的织体写法和丰富多彩的配器手法，也都根据表现特定内容的要求，随机应变，各尽其妙。可见形式的新奇是奇得有分寸，有法度，合情合理，合乎逻辑的；所以能够使人感到新颖而不紊乱，奇特而不怪诞，这不能不说是这首音诗的难能可贵之处。

琴曲《幽兰》赏析

一、题　　解

《幽兰》全称《碣石调幽兰》，是现存最古老的琴曲。在古人的诗赋中，《幽兰》常和传为春秋时晋国师旷或齐国刘涓子所作的《阳春》、《白雪》相提并论。宋玉《讽赋》："乃更于兰房之室，止臣其中，中有鸣琴焉，臣援而鼓之，为《幽兰》、《白雪》之曲。"司马相如《美人赋》："抚弦为《幽兰》、《白雪》之曲。"沈约的诗中也说："巴姬《幽兰》奏，郑女《阳春》弦。"

早期的琴谱都是手写的卷子本，即用文字记明弦次、徽位和两手各指技法的"文字谱"。《幽兰》的原谱是唐人手抄的卷子本，现藏于日本京都西贺茂神先院。清光绪十年(1884年)黎庶昌在日本借得宝素堂藏本，摹刻后收入他所辑印的《古逸丛书》。1974年日中文化交流协会向我国赠送了神先院藏本的照片。1914年，琴家杨宗稷首次将《幽兰》的文字谱译为减字谱，编入《琴学丛书》。本世纪50年代，琴家管平湖、姚丙炎、徐立荪和吴振平先后进行《幽兰》的打谱工作，四家译谱载于1962年音乐出版社出版的《古琴曲集》。

原谱曲名"幽兰"之前冠有调名"碣石调"，这样称法的曲名，在琴曲中是独一无二的。谱前的序言说："丘公子明[494—590]；会稽人也。梁末隐于九疑山。妙绝楚调，于《幽兰》一曲尤

特精绝，以其声微而志远，而不堪授人。”说明《碣石调幽兰》是由丘明传谱的六朝旧曲；但从字迹来看，可能是唐人所抄。据东京博物馆角井先生研究，卷首序言中的“年”字写作“秊”，此字为武则天所创，武氏死后不再使用，可见该谱的书写年代，是在武则天当政时。

“碣石调”是琴调的名称，可能是南北朝时期流行的碣石舞的曲调。《南齐书·乐志》：“《碣石》，魏武帝[曹操]辞，晋以为《碣石舞》，其歌四章。”现存《碣石调幽兰》谱恰好分 4 段。

《幽兰》又名《猗兰》，但现存琴曲《猗兰》，又名《漪兰》或《猗兰操》，则与《幽兰》不同，传为孔子周游列国时，见兰花在谷中独茂，自伤生不逢时而作。

二、音乐分析

兰为香草，有“芗兰”（香兰）、“猗兰”和“王者之香”之称。《琴操·猗兰操》：“孔子历聘诸侯，皆莫能任，自卫返鲁，于空谷之中见芗兰独茂，喟然叹曰：‘兰当为王者香，今乃零落与众草为伍！’止车援琴而鼓之，以成此曲，实伤时之言。”琴曲《幽兰》、《猗兰》和《佩兰》的题旨，都是赞美香兰高贵的品质，以寄托文人雅士怀才不遇、孤芳自赏的情怀。琴歌《猗兰操》的歌词说：“奏事传青阁，拂除乃陶嘉。散条凝露彩，含芳映日华。已知香若麝，无怨直如麻。不学芙蓉草，空作眼中花。”“兰之猗猗，扬扬其香；不采而佩，于兰何伤？”可以用来说明这些琴曲和琴歌的共同的曲趣。

《幽兰》的音乐悠长缓慢，沉稳深挚，有如低吟浅唱。全曲分四段，前三段以同样的旋律结束，结束时都有“凝绝不通声暂歇”的长休止。第二段有较大的发展，前三段构成“起—开—合”的

关系。第四段是画龙点睛的结尾部分。

琴家用右手拨弦取音，有散声、泛声和按声三种弹法：散声是空弦音，音色浑厚丰满；泛声用左手轻触徽位，发出清丽恬淡、玲珑剔透的音色；按声用左手按弦发音，其声细腻宛转，圆润如歌。《幽兰》第一段用按声，第二、三两段先用泛声，后用按声，第四段则以泛声为主。前后富于音色的变化。《幽兰》的演奏技法丰富多彩，七弦十三徽全都用到，所以是琴曲中的“神品”。

筝曲《渔舟唱晚》赏析

一、 作品和标题的由来

筝曲《渔舟唱晚》过去都认为是现代筝演奏家娄树华(1907—1952)于1936年根据山东古曲《归去来》改编而成,成为当时北派筝曲中影响很大的一首乐曲。近年来据音乐学者姜宝海的研究,此曲实为山东聊城金灼南于20年代根据聊城地区临清一带流行的民间筝曲《双板》及其变体《三环套日》和《流水激石》改编而成。抗日战争爆发时,金灼南在北平与娄树华相识,并把此曲传授给他(见1981年第一期《齐鲁乐苑》姜宝海《浅谈传统筝曲〈渔舟唱晚〉的由来》一文)。

在传统民族器乐曲中,"渔舟唱晚"的标题初见于李芳园编《南北派十三套大曲琵琶新谱》(1895年)中的《浔阳琵琶》。此曲在清同治、光绪间的传抄本中并无分段标题。光绪二十四年(1898年)陈子敬的传抄本列有七个分段小标题:"回风"、"却月"、"临水"、"登山"、"啸嚷"、"晚眺"和"归舟"。李芳园把它扩充为10段,每段都有一个小标题,其中第九个小标题就是"渔歌晚唱"。1923年上海大同乐会会员柳尧章和郑觐文将此曲改编成丝竹合奏曲《春江花月夜》,分段小标题有了变化,其中第六段的小标题是《渔歌唱晚》。这些小标题都来源于唐王勃的骈体文《滕王阁序》,文中有一联四六对仗句:"渔舟唱晚,响穷彭蠡(鄱

阳湖）之滨；雁阵惊寒，声断衡阳之浦。”筝曲《渔舟唱晚》的标题，显然是受了《浔阳琵琶》和《春江花月夜》的影响。

二、 音乐分析

全曲分“起”、“开”、“合”三个段落。“起”段的旋律悠扬婉转，清新如歌；节奏从容不迫，韵味盎然；古筝运用按滑、刮奏和吟、揉的手法，充分发挥筝的优美音色；表现傍晚时波光金影的鄱阳湖上渔舟归航，沙鸥点点轻波远，荻港萧萧白昼寒，高歌一曲斜阳晚的意境。

“开”段节奏开始活跃起来；音调转向下五度宫音系统后又转回基本宫音系统；主题核心不断模进，音位逐渐下移。音乐跌宕起伏，描写轻波荡漾的归帆。

在“合”段中，主题核心的模进先升后降，最后速度渐慢，旋律蜿蜒而下，戛然而止，表现渔舟唱晚的歌声消失在暮色之中。

筝曲《香山射鼓》赏析

一、 创作经过

筝是有二千多年历史的古老弹拨乐器。据史书记载,春秋、战国时代(公元前770-221年)已流行于秦地(今陕西地区),故有“秦筝”之称。唐诗人岑参《秦筝歌送外甥萧正归京》诗:“汝不闻秦筝声最苦,正色缠弦十三柱。”古代的筝乐,无疑是真正的“秦声”。到了后代,筝的发源地陕西一带却已听不到筝乐,只有在榆林小曲的伴奏乐器中,勉强有筝的一席之地,但演奏方法比较简单,一般都用大指和食指弹奏,未能发挥筝的特长。

曲云同志有志于发扬筝乐的历史光辉,他从渊源于唐宋大曲的西安鼓乐汲取音乐素材,八十年代之初创作了筝独奏曲《香山射鼓》。这首独奏曲取材于西安鼓乐中的四个耍曲曲牌,其中之一就是“香山射鼓”,其余三个曲牌是“柳青娘”、“月儿高”和“扎子”。耍曲是西安鼓乐中穿插在“鼓段”(又称“匣”或“瑕”)之间的小曲,结构短小,旋律性强。演奏《香山射鼓》需要运用左手大指和中指连续按变音的手法和吟、揉、按、滑等技巧,音乐富于浓郁的陕西地方色彩。起源于秦地的筝,现在又能奏出《香山射鼓》、《秦桑曲》一类道地的“秦声”来了。

1982年《香山射鼓》被编入“仿唐乐舞”,取得很好的舞台效果。1983年又被第六届“亚洲音乐论坛”评为优秀音乐作品。

二、 音乐分析

香山在陕西耀县西北，峰腰有天然洞穴，俗称奇峰洞，为佛教胜地。早在十六国前秦时代(352－394)就建有寺院。北宋熙宁年间(1068－1077)敕修中峰奇峰洞，建圣果院白雀寺，壮丽辉煌，香火极盛。《香山射鼓》的音乐描写奇峰洞一带空山岑寂，香烟缭绕，梵音风飘，钟鼓齐鸣的景象和香山庙会的节期风光。

全曲分三段：第一段慢板，从安静的引子开始，音乐以《柳青娘》为素材，用揉、吟、滑、按和擘、撮等技法，渲染出一幅山雾迷漫，古寺朦胧，万籁此皆寂，惟闻钟磬音的图画。第一段末尾左手用上行的刮奏转入取材于《月儿高》的第二段。右手用密集的"摇指"演奏空阔的旋律，左手弹出稀稀落落的低音，描写"水月通禅观，鱼龙听梵声"的境界。第三段音乐取材于《香山射鼓》，节奏轻快活泼，渐渐推向高潮，描写香客朝山进香的热闹场面。音乐至此从高潮上下降，在"凝绝不通声暂歇"之后，又重新走向高潮。最后音乐在热烈的气氛中结束。

琵琶曲《平沙落雁》赏析

一、 历史沿革

“平沙落雁”是三首传统器乐曲的共同曲名，其中包括琴曲、丝弦合奏曲和琵琶独奏曲。

琴曲《平沙落雁》初见于明崇祯七年（1634年）潞藩王朱常淓刊印的《古音正宗》。丝弦合奏的《平沙落雁》原名《海青拿鹅》，北京智化寺存有清康熙三十三年（1694年）的手抄本《放海青》和《拿鹅》；嘉庆十九年（1814年）蒙族文人荣斋所编《弦索备考》也收此曲。后来嘉庆二十三年（1818年）无锡华秋苹编的《琵琶谱》和光绪二十一年（1895年）平湖李芳园编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》都把《海青拿鹅》改编为琵琶独奏曲，并易曲名为《海青拿鹤》；而民国十八年（1929年）南汇沈浩初编的“养正轩琵琶谱》却把《海青拿鹤》改名为《平沙落雁》。可是现在通常所说的《平沙落雁》，是另一首完全不同的琵琶曲，初见于上述的《琵琶谱》卷上，为直隶王君锡传谱的琵琶小曲。尽管《海青拿鹤》曾以《平沙落雁》为曲名，它和琵琶小曲《平沙落雁》的性质和内容都是截然不同的，前者是武曲，后者是文曲；前者是大套，后者是小套；前者分19段，后者只有7段，音乐主题也各不相同。为了避免混淆，现在常称前者为“大平沙”，后者为“小平沙”。

琵琶小曲又称小套，通常每 曲68板，但《平沙落雁》（小平

沙)则有128板之多。上述《南北派十三套大曲琵琶新谱》也收此曲,李芳园以128板的《平沙落雁》为基础,发展成包含7个段落的琵琶套曲,并加上"雁阵横空"、"霜天雁叫"、"平沙扑翅"、"高翔千仞"、"衡阳万里"、"逐队分飞"、"一行归影"等7个小标题;其中前四段脱胎于华秋苹的《平沙落雁》,后三段为李芳园所增,不见于华谱。

二、标题溯源

"平沙落雁"的标题源出于北宋画家宋迪的《潇湘八景》图。沈括《梦溪笔谈》:"宋迪工画,其得意者有:《平沙雁落》、《远浦帆归》、《山市晴岚》、《江天暮云》、《洞庭秋月》、《潇湘夜雨》、《烟寺晚钟》、《渔村夕照》,谓之八景。"早在明季末叶,琴曲《平沙落雁》就以"潇湘八景"的第一景作为标题。《琴苑心传全编》(1667年)解释琴曲《平沙落雁》说:"盖取清秋寥落之意,鸿雁飞鸣,秋中之景物也。"《天闻阁琴谱》(1876年)对此曲的解题也说:"盖取其秋高气爽,风静沙平,云程万里,天际飞鸣,借鸿鹄之远志,写逸士之心胸者也。"琵琶曲《平沙落雁》也像琴曲一样借景抒情,用不同的音乐语言和表现手法,表达了类似琴曲的内容和意境。

三、音乐分析

全曲分7段:第一段"雁阵横空"是全曲的序引。舒徐从容的节拍,用"双"(食指挑两弦)、"轮"(禁、名、中、食四指依次挑出后,大指挑进)、"擞"(左手食指按弦弹拨后,名指在下一二品搔弦得声)、"分"(大指挑,食指弹)、"滚"(快速地连续弹挑同弦)等

手法徐徐展开，最后转入急板，描写南飞雁阵横空而过。

第二段“霜天雁叫”左手用拉弦和空子弦作固定衬音，在不同音位上模进，描写长空雁鸣，此呼彼应。

第三段“平沙扑翅”先快后慢，描写雁落平沙的景象。

第四段“高翔千仞”则先慢后快，描写鸿雁展翅高飞，在空际盘旋。

第五段“衡阳万里”和第六段“逐队分飞”都用模进的旋律，先升后降；第七段“一行归影”则先降后升。最后三段音乐分别用“摭”（大指勾，食指抹）和“分”；“带”（右手弹后，左手按指带起一声）和“轮”；“摭”和“扫”（禁、名、中、食四指排齐，向左将四弦扫出）的手法，描写长空万里，征雁列队南飞的情景。相传秋天雁群南翔至衡阳而止，今衡山有回雁峰，所以第五段的小标题是“衡阳万里”。

琵琶曲《霸王卸甲》赏析

一、历史沿革

琵琶套曲《霸王卸甲》最早见于华秋苹所编《琵琶谱》(1818年),浙江陈牧夫传谱;分12段,没有分段小标题。后由李芳园收入《南北派十三套大曲琵琶新谱》(1895年),改名《郁轮袍》,题注"即《霸王卸甲》",假托唐诗人王维所作;分15段,每段均有小标题。据唐薛用弱《集异记》:"王维未冠以文章得名,又妙能琵琶。岐王引至公主第,使为伶人。维进新曲,号《郁轮袍》。"但这《郁轮袍》是否与楚汉垓下之战有关,已不得而知。沈浩初编《养正轩琵琶谱》(1929年)也收此曲,分11段,各段小标题脱胎于李氏谱,曲名仍用《霸王卸甲》。

二、标题内容

《霸王卸甲》和另一首琵琶套曲《十面埋伏》(又名《淮阴平楚》),都是描写公元前202年楚汉垓下之战的变奏体武套曲,但侧重点不同,正如《养正轩琵琶谱》所说:"《十面》为得胜之师,《卸甲》为败军之众。"

《南北派十三套大曲琵琶新谱》中的《郁轮袍》有15个小标题:

1.营鼓;2.升帐;3.点将;4.整队;5.二点将;6.出阵;7.接战;8.垓下酣战;9.楚歌;10.别姬;11.鼓角甲声;12.出围;13.追兵;14.逐骑;15.众军归里。

15个小标题概括了楚汉最后的决战,项羽被围困在垓下(今安徽灵璧县南沱河北岸),兵少食尽,夜闻四面楚歌,以为汉军已尽得楚地,乃与虞姬饮酒诀别,虞姬自刎,项羽突围南走,至乌江(今安徽和县东北)自刎的主要情节。《养正轩琵琶谱》中的《霸王卸甲》减为11段,分段小标题也只有11个:

1.营鼓;2.升帐;3.点将;4.整队;5.排阵;6.出阵;7.接战;8.垓下;9.楚歌;10.鼓角甲声;11.众军归里。

三、音乐分析

《霸王卸甲》的各种传谱,以李氏谱最为完整,段落最多:

第一段"营鼓"是散板引子。一开始琵琶四弦急扫,以三通战鼓揭开了战斗的序幕。接着是号声的模拟,和鼓点的节奏交织在一起,并出现了马蹄声,描写鼓角齐鸣、战马奔腾的景象。

第二段"升帐",琵琶奏出了威武的主题。其后"点将"、"整队"、"二点将"、"出阵"、"接战"和"垓下酣战"各段,则是主题的一系列变奏。音乐逐渐走向高潮。

在处于低潮地位的"楚歌"、"别姬"两段中,琵琶运用满轮(四弦齐轮)的手法,奏出悲凉的歌唱性旋律,和前面各段形成强烈的对比。"别姬"一段尤其哀婉动人,仿佛听到项羽自知败局已定时的慷慨悲歌:"力拔山兮气盖世,时不利兮骓不逝!骓不逝兮可奈何,虞兮虞兮奈若何!"

经过"鼓角甲声"和"出围"两个过渡段落以后,音乐在"追兵"和"逐骑"两段中走向第二个高潮。最后,"众军归里"一段是

全曲的悲剧性结局，描写项羽失败、战争结束后士兵解甲归乡的情景。其中出现了新的主题，华氏谱称之为“金毛狮子”。

第三编　词、曲考证

《月子弯弯》源流考

——兼谈“吴歌”

月子弯弯照几州：几家欢乐几家愁？
几家夫妻团圆聚？几家飘零在外头？

这是一首曾经在长江下游地区广泛流传的古老民歌。它的起源，可以上溯到南宋。通过代代相传，歌词和曲调几经嬗变，至今还在江南各地传唱不衰。像这样有八百多年历史的民歌，现在是极为罕见的了。

一、　从“吴歌”说起

南宋赵彦卫《云麓漫钞》卷9说《月子弯弯》是“吴中舟师之歌”。杨万里《诚斋集》卷28《竹枝歌》序也说是在丹阳县听到舟人和纤夫唱这首歌的。话本《冯玉梅团圆》和明冯梦龙（苏州人）编《警世通言》卷12《范鳅儿双镜团圆》都在篇首《南乡子》词后引此歌，说它是一首“吴歌”，出自“宋建炎年间（1127～1130年），述民间离乱之苦。”明田汝成（杭州人）《西湖游览志余》第25卷《委巷丛谈》也说“吴歌惟苏州为佳，杭人近有作者，往往得诗人之体”，并举《月子弯弯》为例。明叶盛（昆山人）《水东日记》卷5说：“吴人耕作或舟行之劳，多作讴歌以自遣，名唱山歌”，也

举《月子弯弯》为例。明王世贞(苏州人)《艺苑卮言》卷7记这首歌时,称它为“吴中人棹歌”。清梁绍壬(杭州人)《两般秋雨庵随笔》卷4《山歌》条则称这首歌为“吴船山歌”。“吴中舟师之歌”也好,“吴中人棹歌”和“吴船山歌”也好,意思都是一样的,简言之,就是船工唱的吴歌。现在这首民歌主要还是流传在江浙一带,曲调也有吴中民歌的特色,说它是吴歌,是不会错的。

长江下游地区用吴侬软语演唱的抒情民歌,或文人仿作的吴语歌谣,通称“吴歌”,古名“吴歈”(“歈”就是“歌”的意思)。根据古籍的记载,吴歌是一种非常古老的乐歌。两千两百多年前楚国大诗人屈原的《招魂》就有“吴歈蔡讴,奏大吕些”的话。说吴歈用大吕的调子演奏,可见不是徒歌,而是乐歌。西晋文学家左思的《吴都赋》和北周文学家庾信的《哀江南赋》,也都说到“吴歈”,并把它和“越吟”、“荆艳”、“楚舞”并列。据明潘之恒《曲艳品》,吴歈所以能够风行,是因为它“亮而不润,宛而清”。可以想见,今天悠扬婉转的吴地民歌,是和吴歈一脉相承的。

六朝的吴歌,被采入乐府,称为“吴声歌曲”,是乐府清商曲的主要部分,其中不少原来是民歌,一部分则是文人的仿作,也还在一定程度上保持着民间诗歌质朴的语言特色。吴声歌曲在东晋后期是风靡一时的流行歌曲,刘义庆在《世说新语·言语篇》中记述“桓玄问羊孚:何以共重吴声?羊曰:以其妖而浮。”“妖而浮”是羊孚对吴歌音乐的贬词,但也说明了它的清丽婉约,优美动听。宋人郭茂倩在《乐府诗集》的《清商曲辞》中辑录了吴声歌曲四百多首,大多五言四句,后世的四句头山歌,在形式上与此不无渊源关系。《乐府诗集》引《晋书乐志》说:“吴歌杂曲,并出江南,东晋以来,稍有增广。其始皆徒歌,既而被之管弦。盖自永嘉渡江之后,下及梁陈,咸都建业,吴声歌曲,起于此也”。其中“其始皆徒歌”的说法,和楚辞“吴歈蔡讴,奏大吕些”似有矛

盾;但无论如何,东晋以后,吴歌都是被之管弦的了。

唐宋乐歌传唱最盛的是文人的诗词,但富于生活气息和民间特色的吴歌,仍风行不衰。唐诗中经常提到吴歌,如:

> 醉客回桡去,吴歌且自欢。
>
> ——李白:《金陵三首》
>
> 吴歌喧两岸,楚客醉孤舟。
>
> ——祖咏:《医刘高邮棁使入都》。
>
> 撑舟昆明度云锦,脚敲两舷叫吴歌。
>
> ——韩愈:《奉酬卢给事云夫四兄曲江荷花行见寄并呈上钱七兄徽阁老张十八助教》。
>
> 阊门日下吴歌远,陂路绿菱香满满。
>
> ——李商隐:《河内诗》。
>
> 吴歌秋水冷,湘庙夜云空。
>
> ——温庭筠:《芙蓉》。

这些诗都是写水上风光的,吴歌当是船工所唱。至今江南水乡的船工,还有在行船时曼声高唱山歌的习俗。唐诗中所说水上唱吴歌的情况和南宋船工唱《月子弯弯》的记载,都说明这是唐宋时已经风行的一个古老传统。唐人的不少诗歌,都是按照吴歌的格调写的,如李白和陆龟蒙的《子夜四时歌》、李白的《丁督护歌》、张祜、刘禹锡的《团扇郎》和《三阁词》、温庭筠的《懊恼曲》、《春江花月夜》和《堂堂》、张祜的《读曲歌》和《玉树后庭花》、李贺的《神弦歌》和《神弦别曲》、王维的《祠渔山神女歌》等。顾况、刘禹锡、白居易、李涉等的《竹枝》,虽本出于巴渝,而顾况之

作"末如吴声,含思宛转,有淇濮之艳焉",刘禹锡之作"卒章激讦如吴声",显然都受到了吴歌的影响。吴歌多用谐音双关语,刘禹锡《竹枝》中"东边日出西边雨,道是无晴(情)却有晴(情)",完全是吴歌的写法。皇甫松、孙光宪等还在《竹枝》和《杨柳枝》的句末,加上"竹枝"、"女儿"、"举棹"、"年少"等"和声"(即衬词),近代《杨柳青》、《莲花落》、《太平年》等民歌中,还可以听到这种"和声"的流风遗韵。

宋吴僧文莹在《湘山野录》中,记后梁开平元年(907年),吴越王钱镠衣锦还乡,"高揭吴喉,唱山歌以见志,词曰:

你辈见侬底欢喜?
别是一般滋味子,
永在我侬心子里!

歌阕,合声赓赞,叫笑振席,欢感闾里。今山民尚有能歌者。"这首乡土气十足的吴歌,歌词只有三句,似乎是模仿刘邦的《大风歌》;其实江南民歌中,这种三句头山歌倒是至今还很常见的,如:

姐在田中拔青棵,
一眼看见娘家的哥,
田埂上来坐坐。

——《苦媳妇》

大姐梳头爱插花,
隋炀皇帝看琼花,
保驾李元霸。

——《十姐梳头》

宋代吴歌也很盛行。曾巩描写里中少年载歌载舞到湖上去划船的诗句写道:“插花步步行看影,手中掉旗唱吴歌。”(《南湖行》)苏轼在杭州写过一首《席上代人赠别》诗,邵彦材(次公)的注说是:“此吴歌格,借字寓意也。”诗云:

> 莲子劈开须见臆,楸枰著尽更无期。
> 破衫却有重逢处,一饭何曾忘却时。

诗中“臆”是“薏”的谐音,“期”是“棋”的谐音,“逢”是“缝”的谐音,“时”是“匙”的谐音。正像“道是无情却有情”一样,用了吴歌的表现手法。在明代的吴歌中,也经常可以见到这种手法。如冯梦龙所辑《山歌》中的《睃》,歌词的后两句是:“丝网捉鱼尽在眼上起,千丈绫罗梭里来。”“梭”是“睃”的谐音,“睃”是看的意思。(《水浒全传》第51回:“都头如何不去睃 -睃?”)又如冯梦龙所辑《挂枝儿》中的《门子》,是“蚊子”的谐音。这首民歌讽刺贪赃枉法的官吏到处敲榨勒索,连一个小小的蚊子(门子)也不放过。

明代是吴歌的全盛时代,明人陈宏绪的《寒夜录》记友人卓珂月的话说:“我明诗让唐,词让宋,曲又让元,庶几吴歌《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣杆》、《银绞丝》之类,为我明一绝耳。”明人沈德符在《野获编》卷25《时尚小令》中记嘉靖、隆庆年间(1522—1572年),两淮和江南盛行的民歌,有《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《乾荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》之属,并说:“比年以来,又有《打枣杆》、《挂枝儿》二曲,其腔调约略相似,则不问南北,不问男女良贱,人人习之,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世传诵,沁人心腑。其谱不知从何来,真可骇叹!”这些民歌主要是吴歌,收集和辑录成

书的有冯梦龙的《挂枝儿》和《山歌》、醉月子的《吴歌》、龚正我的《急催玉歌》、程万里的《苏苏叠叠锦》等。冯梦龙的两本民歌集，辑录了以吴歌为主的东南民歌歌词800多首，但绝大多数没有声谱传下来；今天还有人能唱的(尽管曲调已几经变迁)，只剩下《月子弯弯》等少数几首了。

二、 南宋的《月子弯弯》

据说是宋人话本的《京本通俗小说》第16卷《冯玉梅团圆》，篇首载有《月子弯弯》的四句歌词；因此，这一向被认为是这四句歌词出自南宋建炎年间的确证。《京本通俗小说》是近代藏书家缪荃荪(1844—1919)1915年刊印的《烟画东堂小品》丛书之一，据缪氏的跋语，此书是“影元写本”的残本，是得自“亲串妆奁”中的“旧钞本”；但得自谁家妆奁，既来历不清，原书现在何处，又去向不明。而《冯玉梅团圆》篇所引的一词(《南乡子》)一歌(《月子弯弯》)，恰恰是该书的一个大漏洞。据明田汝成《西湖游览志余》卷25，“帘卷小西楼”这首《南乡子》，是元末明初人瞿佑(宗吉)在嘉兴听故妓唱《月子弯弯》后“翻以为词”的，清褚人获《坚瓠集》第7集卷2也有同样的记载。《冯玉梅团圆》篇首说“此歌出自我宋建炎年间”，可知说话人是南宋人，而他竟说起明朝人的词来，岂非天大的笑话。《冯玉梅团圆》就是冯梦龙所编《警世通言》第12卷《范鳅儿双镜重圆》。这一句在《范鳅儿》里是“此歌出自南宋建炎年间。”现存的宋人话本，对宋朝一般都称“大宋”，没有称“我宋”的，这“我宋”二字，分明是缪荃荪为了要冒充宋人口气而作的窜改。现在已有充分的证据，证明《京本通俗小说》是一部伪书(但话本本身并不是伪作)，其中7篇小说，都是抄袭和窜改《警世通言》和《醒世恒言》中相应各篇成书的。

《京本通俗小说》既是一部伪书，则在现存的宋人著作中，提到《月子弯弯》的，据我所知，就只有赵彦卫的《云麓漫钞》和杨万里的《诚斋集》了。《云麓漫钞》卷9有一条是：

> 彭祭酒学校驰声，善破经义。每有难题，人多请破之，无不曲当。后在两省，同僚尝戏之，请破"月子弯弯照几州，几家欢乐几家愁？"彭停思久之，云："运于上者无远近之殊，形于下者有悲欢之异。"人益叹伏。此两句乃吴中舟师之歌，每于更阑月夜，操舟荡浆，抑遏其词而歌之，声甚凄怨。唐人有诗云："徙倚仙居凭翠楼，分明宫漏静兼秋。长安一夜家家月，几处笙歌几处愁？"感行于时，具载《辇下岁时记》，云是章孝标制，与此意同。

这个"彭祭酒"，大概是南宋的彭仲刚，他曾做过国子监丞，故称"祭酒"。他的同僚要他根据《月子弯弯》的两句歌词，来作八股文的破题，可见这首吴歌，是当时十分流行的民歌。但赵彦卫所记歌词，只有七言两句，而章孝标的《八月》诗"与此意同"的，也是七言两句："长安一夜家家月，几处笙歌几处愁？"《诚斋集》卷28《竹枝歌》序云：

> 晚发丹阳馆下，五更至丹阳县，舟人及纤夫终夕有声，盖讴吟啸谑，以相其劳者。其辞亦略可辨，有云："张歌歌，李歌歌，大家着力齐一拖。"又云："一休休，二休休，月子弯弯照几州"。其声凄婉，一唱众和，因檃括之为竹枝歌云。

《竹枝歌》共7首，其第六首云："月子弯弯照几州，几家欢乐几家愁？愁杀人来关月事，得休休处且休休"。舟人及纤夫在世代相

传的水调歌中加进了当时流行的吴歌《月子弯弯》第一句，而杨万里檃括而成的《竹枝歌》，则把其余一句也用上了。

赵彦卫和杨万里所记的《月子弯弯》，都只有两句，而不是四句。当然也有可能歌词原有四句，而他们只引了其中的开头两句。但见于明清人著作中的这首吴歌，却都是四句，其中开头两句和赵、杨二人所记完全相同或基本相同，而其余两句则各种著作互相歧异，无一相同。（详见下文。）如果这首吴歌在南宋时就有四句的话，为什么前两句传到后世基本不变，而后两句则变化多端，莫衷一是呢？看来在南宋时全部歌词只有两句，后面二句是明代不同的演唱者所补加的。由上下两句构成一首歌曲，自古以来都很常见。“乐莫乐兮新相知，悲莫悲兮生别离！”“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”是两个古老的例子。与吴声歌曲有共同特点的西曲歌中，也不乏其例，如：“青骢白马紫丝缰，可怜石桥根柏梁。”（《青骢白马》）“巴东三峡猿鸣悲，夜鸣三声泪沾衣。”（《女儿子》）《月子弯弯》是一种特殊的“对歌”体，对歌采用一问一答的形式，而《月子弯弯》则是只问不答的。在民歌中，两句和四句的对歌形式都是常见的。两句的如：

问：“正月里什么花人人所爱？什么人手挽手同下山来？”

答：“正月里龙草花人人所爱；梁山伯、祝英台同下山来。”

——江苏民歌《唱古人》

四句的如：

问：“啥个花开节节高？啥个花开一蓬毛？啥个花开桠

杷里出？啥个花开像双刀？”

答："豌豆开花节节高；玉米开花一蓬毛；茄子开花桠杷里出；蚕豆开花像双刀。”

——江苏民歌《对花》

南宋的《月子弯弯》用了两句的对歌形式，而明代人按照当时流行的四句体对歌形式加上后两句，不同的演唱者所加的歌词各不相同；所以诸家所记，前两句相同，而后两句就互相歧异了。

《范鳅儿双镜团圆》说《月子弯弯》"出自南宋建炎年间，述民间离乱之苦”，是可信的，可疑的只是这首吴歌在南宋时是否已有后面两句而已。第一句歌词“月子弯弯照几州”，是慨叹月亮照见的地方，还有几州没有遭到敌骑的蹂躏。不说“照九州”，而说“照几州”，正是“但悲不见九州同”的意思。第二句“几家欢乐几家愁”，是说颠沛流离、骨肉分散的是千门万户，欢乐的能有几家；同“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的意思不一样。这首吴歌产生于南渡之初，经过了几十年的流传，已经改变了它的性质，成为穷苦人和旅人游子对月伤怀的民歌了。彭祭酒把歌的内容解释为“运于上者无远近之殊，形于下者有悲欢之异”。赵彦卫也说这首“声甚凄怨”的“吴中舟师之歌”与章孝标的《八月》诗意相同。清褚人获《坚瓠集》第2集卷3“山歌”条承袭其说，认为此歌内容与唐裴交泰“一种峨眉明月下，南宫歌吹北宫愁”的《长门怨》诗和章孝标的《八月》诗都互相“合辙”。解放以来，这首吴歌也常被当作揭发封建社会阶级矛盾的民歌看待，各种民歌集和评论民歌的文章都说它“反映了旧社会的阶级对立和贫富悬殊”，是“过去民间创作中控诉阶级苦和阶级恨的范例。”说这首民歌揭露阶级矛盾，如果是从“民族斗争，说到底，是一个阶级斗争问题”推论出来的，自然也能言之成理；但歌词写的是离乱之

苦，当强敌压境、乡土沦陷的时候，穷人富人都是免不了颠沛流离的，“几家欢乐几家愁”，到底并不等于“富家欢乐穷人愁。”至少从产生这首南宋吴歌的根源来说，应该是这样。

三、 明清的《月子弯弯》

包含四句歌词的《月子弯弯》，是在明清人的著录里出现的。四句歌词变化不一，大致有以下七种形式：

一、月子弯弯照几州？几家欢乐几家愁？几家夫妇同罗帐？几家飘散在他州？

二、月子弯弯照九州：(余同上)

三、月子弯弯照九州：几家欢乐几家愁？几人夫妇同罗帐？几人飘散在他州？

四、月子弯弯照几州？几家欢乐几家愁？几家夫妇同罗帏？多少漂零在外头？

五、月子弯弯照九州：(余同上，“罗帏”作“罗帐”。)

六、月子弯弯照几州？几人欢乐几人愁？几人高楼行好酒？几人飘蓬在外头？

七、月子弯弯照九州：几家欢乐几家愁？几家夫妇同罗帐？几个飘零在外头？

记作第一式的，有《冯玉梅团圆》和《范鳅儿双镜团圆》。冯梦龙在《山歌》中记作第二式。明王世贞的《艺苑卮言》卷7记作第三式。明叶盛的《水东日记》卷5记作第四式。清褚人获在《坚瓠集》第2集卷3中引《水东日记》，则记作第五式。第六式为明田汝成《西湖游览志余》卷25所记。第七式见于清梁绍壬的《两般

秋雨庵随笔》卷4《山歌》条和近人徐珂编《清稗类钞》"吴中棹歌"条。综观以上七式,头两句基本相同,只有一字之差:第一、四、六式作"几州",其余作"九州"。"几州"是宋人的原作,"九州"则为明人所改。这一改,不但把疑问句变成了肯定句,而且意味着"九州共此明月",把"不见九州同"的意思全给取消了。第二句只有第六式把"几家"改成"几人",其余全和南宋的原作一样。分歧较大的是第三、四两句。第三句大多唱作"几家(或"几人")夫妇同罗帐",这"……同罗帐"是明代反映爱情生活和男女关系的民歌中的常用语,如冯梦龙所辑《山歌》中的《老公小》,就有"老公小,弗风流,只同罗帐弗同头"之句。《西湖游览志余》所记此歌第三句作"几人高楼行好酒",为瞿宗吉在嘉兴听妓女所唱,其时当在明初,似应早于"几家夫妻同罗帐"。第四句各家所记,一开始就有"几家"、"几人"、"几个"和"多少"之别,下文"飘散"、"漂零"、"飘蓬"、"飘零"各异,句末"在他州"、"在外头"也不一致。唱作"在他州"时,第四句又回到第一句的韵脚,这在明代民歌中是屡见不鲜的,如《山歌》中的《笑》:"东南风起打斜来,好朵鲜花叶上开。后生娘子家没要嘻嘻笑,多少私情笑里来。"上述7种形式的《月子弯弯》,尽管歌词互相歧异,却全都是四句头山歌。这首源出于南宋的吴歌,加上了第三、第四句,就完全变成一首表现羁旅之思的民歌了。其中以"几人高楼行好酒"为第三句的第六式,更突出了"富人欢乐穷人愁"的意思。

《山歌》卷5讲了一个有趣的故事:"一秀才岁考三等,其仆作歌嘲之云:'月子弯弯照九州:几家欢乐几家愁?几家赏子红段子?几家打得血流流?只有我里官人考得好,也无欢乐也无愁。'"这个故事说明了《月子弯弯》在明代流传之广,已达到了家喻户晓的程度,可以和瞿宗吉听嘉兴故妓唱《月子弯弯》翻为《南乡子》一事相互印证。他们所套用的《月子弯弯》,都限于开头两

句。这也说明了:这两句是前代传下来的、已经定型了的、已经深入人心的两句。

清人著作中所记的《月子弯弯》,从清初叶的《坚瓠集》到清中叶的《两般秋雨庵随笔》,基本上与明叶盛《水东日记》所记无大出入;可见至今还在民间流传的《月子弯弯》的四句歌词,是在明代形成的。

四、 唱《月子弯弯》的山歌调

南宋和明代的《月子弯弯》没有声谱传下来,不知怎样唱法。现在还在民间传唱的《月子弯弯》,有两种不同的曲调,一是苏南民歌和评弹、苏剧等所唱的"山歌调",如苏州民歌《月亮弯弯照九州》(例52,唐紫云唱、易人记谱)和评弹《双珠凤》中的山歌调(例53,郭稼霖唱):

例52

月亮弯弯(么)
照九(子格)州, 几家欢乐
几家(子格)愁? 几家骨肉(么)团圆(子格)
叙(麽)? 几家飘零
在他(子格)州? (啊呜啊, 啊呜啊, 啊呜。)

例53



山歌调来源于船工所唱的吴歌。评弹艺人称山歌调为“来富山歌”或“来福山歌”,“来富”或“来福”大概是一位船工的名字。清同治七年(1868年)江苏巡抚丁日昌查禁谣词小说,所列“谣词”的曲目中就有“来福唱山歌”一项,可见当时是山歌调广泛流行的时候,早在乾隆六十年(1795年),王廷绍所编的明清民歌调总集《霓裳续谱》的“杂曲”卷中,就收录了清初传奇《虎囊弹》“山门”折中酒家用山歌调唱的歌谣“九里山前作战场”(见《霓裳续谱》卷四“鲁智深游戏山门外”)。《霓裳续谱》只记歌词,不记歌谱,例54的曲谱是笔者从王季烈所编《集成曲谱》卷7《虎囊弹·山亭》译出的:

例54





最早刊有此曲曲谱的,则是同治十三年(1874年)出版的《梦园曲谱》。此曲在《梦园曲谱》中除第5,10,13各小节记作像例54第一小节一样的切分节奏外,其余和例54无甚差别。此曲不仅用于昆剧,也用于京剧、苏剧和沪剧,每逢卖酒、卖鱼和打樵者漫声吟唱小曲时,都用这个山歌调。苏南牌子小曲《山门六喜》的第二个曲牌"山歌",也唱这个曲调。戏曲家称这个曲调为"吴江山歌"或"吴江歌";如1932年出版的《昆曲集净》,在《山亭》的"山歌"谱上注明"吴江山歌",沪剧中的"山歌"又称"吴江歌"。吴江在明、清时是苏州府的豁县,现在也属于苏州市。山歌调被评弹艺人称为"来富山歌",被戏曲家称为"吴江山歌",意思是一样的,都说明这个歌调来源于苏州船工所唱的吴歌。试比较例53的"来富山歌"和例54的"吴江山歌",尽管歌词不同,而且例54中招徕酒客的"卖酒吓",在例53中成为"啊呜喂"的衬字,曲调却是从一个模子里出来的;形式结构也如出一辙,各自包含"起—承—转—合"四句,分别落在mi,la,do,la上,构成五声la调式。

《虎囊弹》是清初戏曲作家丘园(1616—?)(一说朱佐朝)的传奇,"山亭"折中"九里山前作战场"的歌词初见于清初出版的《百花小曲》和《霓裳续谱》,其中分别注明这段歌词的曲牌是"山歌"或"山歌儿"。由此可以想见,山歌调的曲调,至迟在清季初叶已经形成了。

五、 唱《月子弯弯》的民间小调

现在民间传唱《月子弯弯》的另一种曲调是一个五声sol调式的小调,常见的唱法有以下几种(例55,56,57):

例55



例56



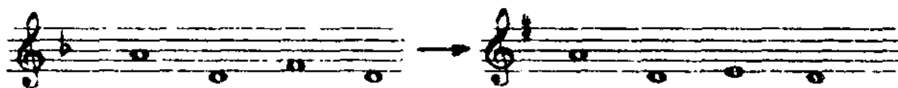
例57



以上三种曲调的旋律线基本相同,只是在节奏上和装饰音的唱法上有一些差异。这些曲调和例 54 的《山歌调》相比,尽管调式不同,旋律线却基本上是平行的。例 54 的四句旋律是“起承转合”的关系,第四句是第二句的重复,例 55 也是一样。例 55 的唱法实际上是从例 54 翻出来的。这种情况,正像早期越

剧的“四工调”唱腔，逐渐演变成后来的“尺调”腔一样，当伴奏乐器(二胡)从 la-mi 弦改为 sol-re 弦时，原来的 la 调式唱腔就变成了 sol 调式唱腔；原来分别落在 mi-la-do-la 上的四句旋律，也就分别落到 re-sol-la-sol 上去了：

例58



《月儿弯弯》有一种唱法是四句旋律分别落在 re-sol-la-la 上，即前三句用例 55 的唱法，而第四句则保持了例 54 的唱法，形成了从 la 调式变为 sol 调式时变头不变尾的中间状态，下例引自《音乐研究》1960 年第 2 期路行《试论传统小调歌曲》一文：

例59



这就是 sol 调式的民间小调是从 la 调式的山歌调演变而成的明证。

la 调式的山歌调嬗变为 sol 调式的民间小调，大概是在清代末年。后来，sol 调式的《月子弯弯》被吸收到戏曲中去，成为新兴维扬文戏的原始唱腔《江南妆台》：

例60





（王万青唱、叶传瀚记）

流行于清朝末年、民国初年的许多民间小调，如《梳妆台》、《哭七七》、《唱春调》等等，也都直接或间接从 sol 调式《月子弯弯》演变而成。

《梳妆台》最早的记谱，见于梁启超的《饮冰室诗话》（1910年上海书局石印本）卷5，歌名《从军乐》，歌词10段为梁启超所作。1899年戊戌变法失败后，梁启超逃亡日本，有一次横滨大同学校的中国留学生开音乐会，梁启超为他们编了一部六幕通俗剧，《从军乐》就是剧中的一首爱国歌曲（歌词10段举其一）：

例61



辛亥革命后又出现了另一首《梳妆台》的填词歌曲——华航琛作词的《女革命军》，歌词共4段，见于1912年3月商务印书馆出版的《共和国民唱歌集》（歌词4段举其一）：

例62



与此同时，沈心工也为《梳妆台》配上了《苍蝇歌》和《缠脚的苦》的歌词，成为广泛传唱的早期学堂乐歌。

《哭七七》是辛亥革命前后流行于江、浙一带的民间时调，内容反映一个青年寡妇对死去的丈夫的哀悼和对自己命运的悲叹（歌词 10 段举其一）：

例63



最后出现的是本世纪 20 年代盛行于江、浙一带的《唱春调》，又名《十二月花名调》。1922 年俞粟庐编印的《丝弦小集》刊有《快快醒》一歌，是《唱春调》较早的填词歌曲，并附有工尺谱，可能是《唱春调》最早的记谱（歌词 12 段举其一）：

例64

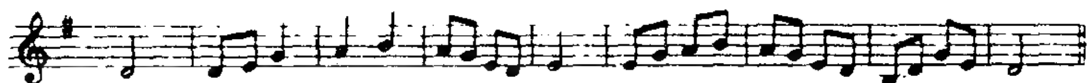


1925年"五卅"运动时，在爱国群众中广泛流传的《五卅运动》歌，唱的也是《唱春调》，歌词据说出于瞿秋白同志的手笔。当时用《唱春调》演唱说古道今的时新歌词之风盛极一时，取材于民间传说和戏曲故事的有《孟姜女》、《白娘娘》、《琵琶记》，取材于社会新闻的有《刁刘氏》、《蒋老五十叹》、《蒋老五殉情》，其中流传最广的是《孟姜女》，因此《孟姜女》渐渐成为《唱春调》的代词。

在sol调式《月子弯弯》嬗变为清朝末年和民国初年许多民间小调和戏曲唱腔的过程中，《唱春调》是起着画龙点睛作用的最后一个变体。《唱春调》的四句旋律用"顶真"的手法环环相扣，每一句的落音就是下一句的起音，前后婉转递接，显得分外通畅流利。相比之下，sol调式《月子弯弯》只有前两句顶真相续，《梳妆台》只有中间两句顶真相续，《哭七七》也只有最后两句顶真相续，《唱春调》显然是集三者之大成而构成这个自然流畅的顶真格旋律的。如果把sol调式《月子弯弯》(例55)的前两句、《梳妆台》(例62)的第三句和《哭七七》(例63)的第四句连接起来，就可以看出《唱春调》的概貌来：

例65





sol 调式《月子弯弯》和《梳妆台》的第四句都是第二句的重复，《唱春调》的第四句旋律为了保持顶真相续，才把前半部分移低四度或三度，基本上仍是第二句的重复。反之，sol 调式《月子弯弯》的第四句则为了要照原样重复第二句，才在结尾时打破顶真格的。除此以外，sol 调式《月子弯弯》基本上也是一个顶真格旋律，只是第二、三句之间是隔八度相顶（即用“六”代替了“合”）而已。张炎《词源》的“讴曲旨要”有四句话：“大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。大顿、小住当韵住，丁住无牵逢合六。”这四句话刚好可以解释 sol 调式《月子弯弯》的旋律。《月子弯弯》的七言句法是 2+2+3。“月子”是小顿，“弯弯”是大顿，“照几州”是小住；“几家”是小顿，“欢乐”是大顿，“几家愁”是丁住。“丁”是“丁壮”的意思，处于大小之间，丁住比小住的停顿要大一些。“几家愁”是全曲正中的停顿，和“照九州”不同，所以用八度跳进使它和第三句相隔，即“丁住无牵逢合六”。但这只能说《月子弯弯》和宋代讴曲的遗意暗合，还不能说它直接承袭了宋代的唱法。

最后还要说一说《孟姜女》作为流传最广的《唱春调》，不仅旋律结构渊源于《月子弯弯》，它的歌词也和《月子弯弯》有联系。《孟姜女》有 12 段歌词，第一段是：

> 正月里来是新春，家家户户点红灯；
> 人家丈夫团圆聚，孟姜女丈夫造长城。

其中第三句“人家丈夫团圆聚”，显然是受了《月子弯弯》的影响。

《魏氏乐谱》考析

一、《魏氏乐谱》由来

明末宫廷乐师魏双侯(?—1689),名九官,又名九使,字之琰,号尔潜,福建人。崇祯初,陕北农民起义,清(后金)军也突破边隘,侵入内地。魏双侯因时局动荡,离职返乡,与其兄一起泛槎南海,去安南(今越南)经商,并多次到达日本。1629年长崎兴建崇福寺时,他还捐助过一笔钱,其事具见《长崎市史》。明亡后,他又于清康熙五年(1666)去安南,返途停泊长崎,决心定居日本。1672年获准归化日本,取名钜鹿氏。他精通音乐,娴习丝竹,1672年晋京,在日本皇宫里演奏音乐,把大量明代乐曲传到了日本,其事详见《魏氏由绪书》。

后来,魏双侯的曾孙魏皓(?—1774)传授祖业,宏扬家学,名闻四方。魏皓字子明,号君山,又号凌云阁主人,日本名钜鹿富五郎。宝历(1751—1764)末年,他把家产让给弟弟继承后,去京都演奏和讲授明乐。东本愿寺长老和近卫等家先后邀请他去演奏明乐。冷泉为村听了他的演奏大为感动,写下了热情洋溢的诗句:

> 丝管纷纷船上闻,唐歌唐舞动人心。
> 唐乐若非唐人奏,更有何人能传神?

明和元年(1764)出版的《万芸间似合袋》一书有"近来明乐流行"的记载;大田南亩所著《一言一语》中作为1764年的唐跃曲(中国舞曲)记录下来的歌词,可能就是魏氏所传明乐的词章。在魏皓滞留京都传授明乐的十余年间,就学者达数百人,其中包括宫崎筠圃、筒井郁(景周)等著名人士。后因就学者人数骤增,为了便于教学,魏皓编写了一本《魏氏乐谱》,经平信好(师古)校订后,明和五年(1768)正月由书林芸香堂出版。《魏氏乐谱》收有明乐50曲,歌词注有唐音,其旁留有空白,供就学者填记工尺谱之用。其后魏皓又因姬路侯酒井忠恭之邀,去姬路传授明乐。安永元年(1772)姬路侯死后归京都,晚年返回长崎。

安永三年(1774)魏皓死后,他的门人结社整理他的遗业。安永九年(1780),门人筒井郁(大坂人)撰写了《魏氏乐器图》,图解明乐所用乐器,备极精详。书中所记管乐器有龙笛、横箫、筚篥、巢笙,弦乐器有琵琶、月琴、小瑟、打击乐器有大鼓、小鼓、云锣、檀板。其时姬路流行明乐,极一时之盛。文化四年(1807)六月十一日姬路侯忠道府邸演奏明乐的盛况,详见廉义斋的《逢原记闻》。但自清乐在日本兴起后,明乐渐次衰微,濒于绝迹。直到明治(1868—1912)初年,才因松浦冲翁(默斋)的提倡而有重振旗鼓之势。当时日本的清乐家常标榜为"明清乐师",既传授清乐,又传授明乐,一部分明乐已被吸收到清乐中去。所以在明治时代,日本的清乐常统称为"明清乐"。

二、《魏氏乐谱》传回中土始末

经魏双侯传到日本的明乐共有200余曲,《魏氏乐谱》收录了其中的50曲。海西宫奇在《书〈魏氏乐谱〉后》中说:"其所传

二百有余曲，今撰出五十，刻而藏家，以授学者，欲使学者附记其所学之谱字于其侧，盖以省謄写之烦也"。可见歌词旁的工尺谱，是由魏皓的学生在受学时填记的。魏氏所传之谱，除了《魏氏乐谱》外，还有明治初年日本著名清乐家长原梅园女史之子长原春田所辑的魏氏君山《乐谱》和无名氏所辑的《明乐谱》。长原春田所辑《乐谱》列举了 78 曲的曲目，记有乐谱 19 曲，曲目中的 28 曲和乐谱中的 4 曲均不见于《魏氏乐谱》。《明乐谱》(手抄本)共收 20 曲，其中 13 曲不见于《魏氏乐谱》，7 曲不见于春田的曲目。

以上几种日本明乐谱中所收明代乐曲，我国早已失传；只有朱载堉所撰《乐律全书》的《灵星小舞谱》中《古南风歌》和《古秋风辞》二曲，与《明乐谱》中的《古南风》和长原春田《乐谱》中的《古秋风辞》约略相似，似乎同出一源。《魏氏乐谱》虽曾公开出版，长期以来都为日本私家所藏；直到清末才由我国留日学生将其中个别乐曲传回国内。清光绪三十二年(1906)出版的叶中冷编《小学唱歌初集》，翌年侯保三(鸿鉴)在日本印行的《单音第二唱歌集》，同年上海出版的华振(倩叔)编《小学唱歌第一集》和赵铭传编《东亚唱歌》，都收有《清平调》一歌。侯保三在歌后的"附识"中写道："唐乐府《清平调》，中国古音，久为广陵散矣。乙已(1905)华君倩叔留学日本，得之于音乐教育家铃木米次郎家中。数千年古谱，流传于海外三岛间，还之于祖国，古调重弹，音界一变，抚斯乐者，当无不有感于斯声。"铃木米次郎(1868—1940)是东京的音乐教师，我国早期留日学生华振、辛汉、赵铭传等都曾跟他学过唱歌和各种乐器。华振(1883—1966)是江苏无锡人，当时在日本庆应大学攻读教育，他得之于铃木米次郎的《清平调》歌谱，是《魏氏乐谱》50 曲中的第 14 曲，大概是由铃木米次郎译工尺谱为今谱的：

例66

清 平 调



(谱见兴化赵铭传著、日本铃木米次郎校、1907年上海时中书局出版的《东亚唱歌》)。在侯保三编的《单音第二唱歌集》中还有一段按语,肯定此曲为唐谱:

"李白《清平调》三章,唐玄宗谱入乐府。今其诗虽存,而其曲不传久矣。日本铃木米次郎家藏其谱,有《清平调》曲,按琴而奏,声韵悠扬。铃木君云:'此曲为唐人绝调,故音乐家相传弗失',而中国反失传,惜哉!尝考日本教育史,隋唐之际,遣僧人来中国求文学者数十辈,有留十数年者,有留三四十年者,凡汉唐词赋及乐府诗歌,皆传入国中。以此观之,铃木所示之《清平调》曲谱,未必日人造作。因思唐乐遗音,沈沦不作,而反得之海外。当时之日本,以得游中国为荣;今则吾人之留学彼邦者,以不得入其学校为辱。国势隆替,学术变迁,曷胜今昔之感哉!"

《清平调》是《魏氏乐谱》传回中土的第一个曲子,曲调恬淡

清畅，古朴典雅。1934年黄自先生创作《长恨歌》中的女声三部合唱曲《山在虚无缥缥间》和《复兴初中音乐教科书》中的歌曲《花非花》，都以此为音调基础。

1943年，日本山一书房出版的《东亚音乐论丛》发表了日本音乐学家林谦三(1899—1976)的《明乐八调研究》，末附《魏氏乐谱》中《关山月》、《清平调》、《思归乐》、《秋风辞》、《白头吟》、《估客乐》、《玉台观》、《关雎》等八曲的译谱。1957年上海音乐出版社出版了《明乐八调研究》(张虔译)的译本，使我们得以看到《魏氏乐谱》中更多的曲例。近年来《魏氏乐谱》全书的复印件传入国内，我国音乐界才了解到50曲的全貌。

三、 歌词考析

《魏氏乐谱》50曲，每曲都刊有歌词而不书作者姓名；宫调和工尺则由魏皓的学生填写。兹将曲名、宫调起迄音、歌词起句，及经笔者查实的歌词作者、歌题和歌词体裁等依次列表如下(见第138—140页的图表)。

以上50曲中，帝王祭祀天地、神祗和祖先的郊庙歌，奉帝王之命创作的应制词，描写宫闱生活的宫词，描写四时佳节的应景诗，以及庆祝帝王和名公巨卿生辰、寿诞的贺词占了一大半，这正是宫廷音乐的特点。特别值得注意的是南宋词人康与之(字伯可，号顺庵)的《喜迁莺》和《瑞鹤仙》词。此人谄事秦桧，为秦门十客之一。据南宋罗大经《鹤林玉露》："建炎中，大驾驻维扬，伯可上中兴十策，名声甚著。后秦桧当国，乃附会求进，擢为台郎，值慈宁归养两宫燕乐，伯可专应制为歌词，谀艳粉饰，于是声名扫地，世但以比柳耆卿辈矣。桧死，伯可亦贬五羊"。绍兴二十五年(1155)秦桧死后，伯可编管钦州，三年后移雷州，复送新

次序	曲名	宫调	起讫音	歌词作者	歌题	歌词起句	歌词体裁
1	江陵乐	双角调	上—上			阳春二三月	乐府清商曲辞西曲歌
2	寿阳乐	正平调	五—五	[南朝·宋]刘铄		可怜八公山	乐府清商曲辞西曲歌
3	杨白花	道宫	上—上	[唐]柳宗元		杨白花	乐府杂曲歌辞
4	甘露殿	双调	合—合			月宇临丹地	
5	蝶恋花	正平调	五—五	[五代·南唐]冯延巳		芳草满园花满目	词(中调)
6	估客乐	双角调	五—五	[南朝]陈后主		三江结俦侣	乐府清商曲辞西曲歌
7	敦煌子	小石调	尺—尺	[后魏]温子升		客从远方来	乐府杂曲歌辞
8	沐浴子	越调	六—六	[唐]李白		沐芳莫弹冠	乐府杂曲歌辞
9	圣寿	道宫	上—上		圣寿无疆词	代是文明昼	新乐府
10	喜迁莺	双角调	五—五	[南宋]康伯可	丞相生日	腊残春早	词(长调)
11	关山月	道宫	上—上	[唐]李白		明月出天山	乐府鼓角横吹曲
12	桃叶歌	道宫	上—上	[东晋]王献之		桃叶复桃叶	乐府吴声歌曲
13	关雎	双调	五—尺	《诗·周南》		关关雎鸠	国风
14	清平调	小石调	五—尺	[唐]李白	沉香亭应制	云想衣裳花想容	乐府
15	醉起言志	越调	合—合	[唐]李白		处世若大梦	五古
16	行经华阴	黄钟羽	合—尺	[唐]崔颢		岩峣太华俯咸京	七律
17	小重山	道宫	上—合	[五代·前蜀]韦庄	宫词	一闭昭阳春又春	词(小令)

续表

次序	曲名	宫调	起讫音	歌词作者	歌题	歌词起句	歌词体裁
18	昭夏乐	双调	五—五	[北周]庾信		律在夹钟	乐府郊庙歌辞周大祫歌
19	江南弄	黄钟羽	尺—尺	[南朝·梁]武帝		众花杂色满上林	乐府清商曲辞
20	玉蝴蝶	正平调	五—五	[北宋]柳永	春游	渐觉东郊明媚	词(长调)
21	游子吟	小石调	尺—尺	[唐]孟郊		慈母手中线	乐府杂曲歌辞
22	太玄观	黄钟羽	尺—尺			门外车马喧	
23	阳关曲	小石调	尺—尺	[唐]王维	送元二使安西	渭城朝雨浥轻尘	乐府近代曲辞
24	杏花天	道宫	上—上	[明]高濂		抹红匀粉墙头面	词(小令)
25	采桑子	正平调	五—五	[五代]和凝		蝤蛴领上诃梨子	词(小令)
26	思归乐	小石调	凡—凡			万里春归尽	乐府近代曲辞
27	宫中乐	小石调	凡—凡	[唐]卢纶	天长地久词	云日呈祥礼物殊	乐府近代曲辞
28	平蕃曲	道宫	上—上	[唐]刘长卿		绝漠大军还	新乐府
29	贺圣朝	小石调	凡—凡	[宋]马子严	春游	游人拾翠不知远	词(小令)
30	瑞鹤仙	道宫	上—上	[南宋]康伯可	上元应制	瑞烟浮禁苑	词(长调)
31	清平乐	小石调	尺—尺	[唐]李白	翰林应制	禁庭春昼	词(小令)
32	陇头吟	道宫	上—上	[唐]王维		长安少年游侠客	乐府横吹曲辞
33	龙池篇	双调	五—合	[唐]沈佺期		龙池跃龙龙已飞	宫廷乐舞
34	天马	正平调	五—五	[西汉]武帝		太一况	乐府郊庙歌辞

续表

次序	曲名	宫调	起迄音	歌词作者	歌题	歌词起句	歌词体裁
35	月下独酌	仙吕调	乙—乙	[唐]李白		花下一壶酒	五古
36	秋风辞	正平调	五—五	[西汉]武帝		秋风起兮白云飞	乐府杂歌谣辞
37	万年欢	越调	合—合	[南宋]胡浩然	元宵	灯月交光	词(长调)
38	白头吟	黄钟羽	尺—尺	古辞		皑如山上雪	乐府相和歌辞楚调曲
39	洞仙歌	正平调	五—五			娄江一碧动鲈鱼	词(中调)
40	千秋岁	小石调	尺—尺	[南宋]辛弃疾	为金陵史致道留守寿	塞垣秋草	词(中调)
41	水龙吟	正平调	五—五	[南宋]辛弃疾	为韩南涧尚书寿	渡江天马南来	词(长调)
42	凤凰台	正平调	五—五			置酒延落景	
43	大圣乐	正平调	合—六	[宋]无名氏	初夏	千朵奇峰	词(长调)
44	青玉案	正平调	五—五	[南宋]辛弃疾	元夕	东风夜放花千树	词(中调)
45	大同殿	正平调	六—六			欲笑周文歌燕镐	
46	玉台观	越调	合—合	[唐]杜甫		中天积翠玉	
47	长歌行	小石调	尺—尺	古辞		青青园中葵	乐府相和歌辞平调曲
48	风中柳	道宫	上—上	[明]陈继儒		燕燕于飞	词(中调)
49	庆春泽	道宫	上—上	[南宋]刘镇	上元	灯火烘春	词(长调)
50	齐天乐	道宫	上—上	[南宋]杨无咎	端午	疏疏几点黄梅雨	词(长调)

州牢城。到了明朝，康与之这个人早已声名狼藉，大家不仅不齿于他的为人，连他所写的词也觉鄙亵不堪。《喜迁莺》是他为庆贺秦桧生日而作的，《瑞鹤仙》则是上元应制之作，南宋黄昇在《花庵词选》中说："此词进入，太上皇帝极称赏'风柔夜暖'以下，至于末章，赐金甚厚"。这两首谀艳粉饰之词，要不是在南宋绍兴年间秦桧当权之时就在宫中传唱，以后代代相传，一直传到明朝的宫廷里，就不可能到了后世还有人特地为这种鄙亵之词谱写新曲，重新演唱。这是一个有力的旁证，证明《魏氏乐谱》的50曲都是前朝的旧曲，不是明朝新撰的乐曲。50曲中除第13曲是先秦时期的民歌以外，其余49曲的绝大部分都是汉魏以来的乐府诗和唐宋诗词，只有第24和48两曲是明人的词。陈继儒和高濂都是明万历年间的有名人物，陈继儒兼擅文学和书画，高濂则是著名传奇《玉簪记》和《节孝记》的作者。但从音乐的风格来看，这两曲并非明代的新声，而是沿用旧曲来唱新词。

四、 乐谱考析

在《魏氏乐谱》中，歌词旁的工尺谱，是魏皓的学生在魏皓授课时记写的。由于各人所学的乐器不同，记谱的正确性也有高下之分，因此，不同来源的藏本所记的谱常有差异。以第35曲《月下独酌》为例，如将笔者所见的谱(下页左例)和日本平凡社出版的《音乐大事典》第五卷第2465页所引的谱(下页右例)并列对照，其差异是显然可见的。

《魏氏乐谱》所用宫调，是燕乐二十八调中残存的八调。乐谱每行八格，节拍整齐，符合南宋词人张炎(1246—1314后)《词源·讴曲旨要》的"歌曲令曲四掯匀，破、近六均慢八均"之说。50曲中有44曲以同音起迄，符合南宋律学家蔡元定(1135～

1198)“起调毕曲”之说。根据以上几点，可以想见《魏氏乐谱》音乐的来源是比较古老的，许多方面还保持着南宋燕乐的传统。

南宋燕乐宫调系统在明朝还残存八调，即夹钟均的双调（仲吕商）和双角（太簇变宫），仲吕均的道宫（仲吕宫）、小石调（林钟商）和正平调（太簇羽），夷则均的仙吕调（仲吕羽），无射均的越调（黄钟商）和黄钟羽（林钟羽）。《魏氏乐谱》50曲中，属于双调的有4曲，双角有3曲，道宫有12曲，小石调有10曲，正平调有12曲，仙吕调有1曲，越调有4曲，黄钟羽有4曲。每一曲的宫调名称，也像工尺谱一样，是由魏皓的学生记在曲名下的；因此，不同来源的藏本，宫调名称常有差异，如第21、23、31、40、43各曲，有记小石调的，也有记黄钟羽的（两调都以林钟为调首）；第10曲有记正平调的，也有记双角的（两调都以太簇为调首）；第

17曲有记道宫的，也有记小石调的(两调都属仲吕均)。

歌词旁的工尺谱和宋代俗字谱(管色应指字谱)一脉相承，工尺代表律吕，不代表宫商，所以是一种固定唱名法，与工尺代表宫商、属于首调唱名法体系的近代工尺谱不同。

隋、唐、宋燕乐28调有7均，每均4调，到了明代只剩了夹钟、仲吕、夷则、无射4均，共8调；而且夹钟均和夷则均各调，以及仲吕均和无射均各调，都是关系最近的调，所以代表黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、应钟的合、四、乙、上、尺、工、凡七字，只要加上“下乙”(夹钟)和“下凡”(无射)，就可以在八调之间旋相为宫，如次页的表所示。

从次页的表可以看出：仲吕均三调(道宫、小石调和正平调)只用“合、四、乙、上、尺、工、凡”七音；需用下凡和下乙的，是夹钟、夷则、无射三均的5个调。可是，50曲中，仲吕均三调占了34曲，占三分之二以上；所以需用下凡和下乙的曲子只占少数。

50曲中，40曲的调名都和实际调式相一致，只有10曲的调名是名不符实的(见第144页的表)。

1．第一曲《江陵乐》以上字(仲吕)起迄，“双角”疑为“双调”之误；第13曲《关雎》和第18曲《昭夏乐》以五字(太簇)为起音或结音，“双调”疑为“双角”之误。发生这种错误是可以理解的，因为“双调”和“双角”不仅只有一字之差，而且两者是同宫音系统，同属夹钟均。

2．第4曲《甘露殿》和第33曲《龙池篇》都以合字(黄钟)为结音，“双调”疑为“越调”之误；发生这样的错误也不足为怪，因为“双调”和“越调”不仅只有一字之差，而且两者都是商调式。

3．第45曲《大同殿》以六字(黄钟)起迄，“正平调”疑为“越调”之误。

4．第35曲《月下独酌》以乙字(姑洗)起迄，“仙吕调”似为

律吕		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇
工尺		合		四	下乙	乙	上		尺		工	下凡	凡	六		五
夹钟均	声	羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
	调			双角			双调									（双角）
仲吕均	声	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽
	调			正平调		小石角	道宫		小石调				道宫变徵			（正平调）
夷则均	声	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵
	调						仙吕调									
无射均	声	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
	调	越调							黄钟羽					（越调）		

"小石角"(姑洗变宫调)之误;但小石角超出了八调的范围,它虽是燕乐二十八调之一,即使在唐宋燕乐中也很少用,可见这个曲子的来源比较古老,有可能是唐代诗乐的遗响:

例67

月下独酌

合(黄钟)=a

花下一壶酒 独酌无相亲. 举杯邀明月 对影成三人. 月既不解饮 影徒随我身. 暂伴月将影 行乐须及春. 我歌月徘徊 我舞影凌乱. 醒时同交欢. 醉后各分散. 永结无情游. 相期邈云汉.

5. 第26曲《思归乐》、27曲《宫中乐》和29曲《贺圣朝》都以凡字(应钟)起迄,名为"小石调",实为"道宫变徵"。这个调不仅超出了八调的范围,亦非燕乐二十八调所有,在古乐中也很少见。《史记·刺客列传》:"高渐离击筑,荆轲和而歌,为变徵之声,士皆垂泪涕泣",即指此调:

例68

思归乐

万里春归尽、三江雁亦稀.



50曲中，除第6、10、13、18、35各曲为变宫调式，第26、27、29各曲为变徵调式外，其余42曲都是宫调式、商调式或羽调式。这三种调式都以五个正声(宫、商、角、徵、羽)为基础，但常因灵活运用变宫、变徵而有各种不同的调式变化，并常从五声扩展为六声或七声。如第11曲《关山月》、第17曲《小重山》、第28曲《平蕃曲》、第48曲《风中柳》都是道宫，而调式结构各有特点：

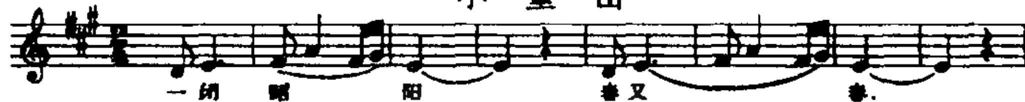
例69

关山月



例70

小重山



夜 寒 宫 漏 永, 梦 君 恩.

卧思 陈 事 暗 消 魂.

罗 衣 湿, 红袂 有啼 痕.

歌 吹隔重 阍, 绕 庭 芳 草 绿.

倚长 门. 万 般 惆 怅.

向 谁 论? 凝 情 立

宫 殿 欲 黄 昏. 宫 殿 欲 黄 昏.

例71

平蕃曲

绝漠大 军 还, 平沙 独 戍 闲, 空留一 片 石, 万古 在 燕 然.

例72

风中柳

燕 燕 于 飞, 补葺旧 巢 堪 宿, 草庵宽, 何 须 华 屋?

水儿 一曲, 山儿一幅, 画 中 人 须 眉 皆 绿, 拄 杖 敲 门, 有 客



《风中柳》是纯粹的五声音阶；《关山月》增加变宫、《小重山》增加变徵都扩展为六声；而《平蕃曲》则非但没有增加二变，连角、徵二声也没有出现，这种质朴的三声音阶，可以代表一种古老的吟诗调，从此可以想见古人吟诵五言绝句的风致。

又如第 16 曲《行经华阴》、第 19 曲《江南弄》、第 25 曲《采桑子》、第 36 曲《秋风辞》都是羽调式（黄钟羽或正平调），而具体的调式结构各不相同：

例73

行经华阴





例74

江南弄



例75

采桑子



例76

秋风辞





《秋风辞》是五声羽调，其余三曲都用了变宫、变徵，但用法各不相同：《采桑子》的变徵是装饰性的辅助音，而《行经华阴》的变宫在调式中占有重要地位，是当作正声使用的；《江南弄》的变宫更是代替了宫声（宫声没有出现），这就使名义上的羽调式实际变成了商调式：

	尺	工	六	五	上	尺
作为羽调式：	羽	变宫	商	角	徵	羽
作为商调式：	商	角	徵	羽	宫	商

变化最多的是商调式。明乐八调中，夹钟均的双调、仲吕均的小石调和无射均的越调都是商调式。50 曲中，第 23 曲《阳关曲》是五声羽调，第 1 曲《江陵乐》、第 14 曲《清平调》、第 15 曲《醉起言志》和第 31 曲《清平乐》则是六声或七声的羽调，但变宫、变徵的用法各不相同：

例77

阳 关 曲





例78

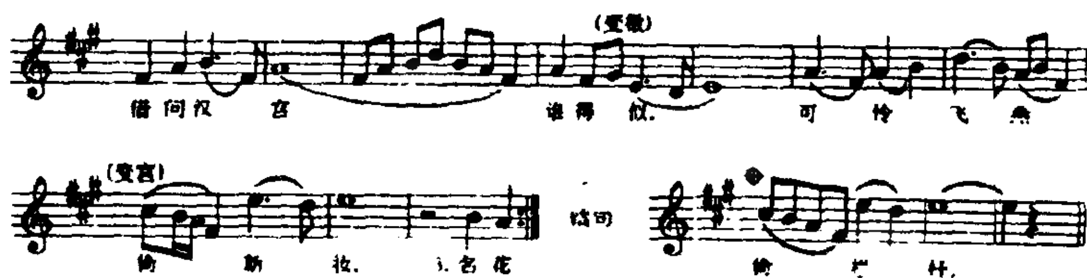
江陵乐



例79

清平调





例80

醉起言志

处世若大梦，胡为劳其
生？所以终日醉，颓然卧前
楹。觉来盼庭前，一鸟花间
鸣。借问此何时，
春风语流莺。感之欲
叹息，对酒还自
倾，浩歌待明月曲尽
已忘情。

例81

清 平 乐



以上使用变宫、变徵的四例中，《清平乐》以变宫为辅助音，成为六声商调；《清平调》并用变宫、变徵，成为七声商调；《醉起言志》也并用变宫、变徵，但宫声不出现，变宫成了代替宫声的正声，名义上的越调(商调式)成了六声徵调(道宫正徵)：

	合	四	乙	上	尺	工	六
作为商调式：	商	角	变徵	徵	羽	变宫	商
作为徵调式：	徵	羽	变宫	宫	商	角	徵

《江陵乐》是又一个并用变宫、变徵的曲子，但二变都是作为正声使用的，并因徵声没有出现而更突出了变徵的作用。

五、结　语

综观《魏氏乐谱》50曲，虽然每一曲都用了明乐八调的调名，有些曲子显然超出了八调的范围，个别曲子甚至超出了燕乐二十八调的范围，显示了更为古老的调式结构。50曲的旋律，全都和明代民间音乐和戏曲音乐的风格不相为侔。上举各例中的《风中柳》，唱的是明人陈继儒的词。陈继儒生于明嘉靖三十七年(1558)，卒于崇祯十二年(1639)，选用这首词的时间已是明朝末年。当时人都是用南北曲的唱法来唱词的，可是在《魏氏乐谱》中给《风中柳》所配的音乐，却像给李白、韦庄、和凝、柳永、辛弃疾的词所配的音乐一样，都不是南北曲，而是古色古香的前朝

旧曲。

从形式上看，这些乐曲大多具有整齐匀称的节奏、节拍和句法结构。每行乐谱所以要分成八格，是和这一点密切相关的。《小重山》、《行经华阴》、《秋风辞》等曲 8×8 或 8×9 的结构，简直就是德国音乐学家胡戈·里曼所说的"四进结构"(Vierhebigkeit)。《月下独酌》中"花下一壶酒"的旋律，《小重山》中"一闭昭阳"的旋律，《采桑子》中"蛸蛴领上"的旋律在全曲中不断重复；《清平调》三首共 12 句，每一句都重复了"花想容"的旋律，表现为典型的"重复结构"，和那种像春蚕吐丝一般徐徐伸展的"衍续旋律"(Fortspinnung)绝不相类。今天我们常说这种"四进结构"和"重复结构"是西方古典音乐的特点，看了《魏氏乐谱》才知道这些原来也是我们的"国粹"，在我国古代宫廷乐舞中，也许还是非常重要的因素；而《魏氏乐谱》的音乐，看来是和古代宫廷乐舞一脉相承的。

从以上的考析，可以看出《魏氏乐谱》确实是一份极其宝贵的音乐遗产。日本人称之为"明乐"，其实它和明代的民间音乐和戏曲音乐毫无关连，它的来源是很古老的，是南宋以前宫廷音乐代代相传的历史遗留。它为中国古代音乐的研究，提供了一部珍贵的历史文献。(文中所举 16 个谱例，除第一例以外，其余 15 例均为笔者所译。)

《老八板》源流考

《老八板》是一首源远流长的民间乐曲，二百年来流行于全国各地，演出形式从弦索、丝竹、筝曲、琵琶曲扩展到民歌、歌舞和戏曲，并因旋律、节拍、节奏、速度、调式、织体和曲式结构的变化而产生了形形色色的变体，出现了《西板》、《八板》、《八谱》、《八音》、《老八板》、《大八板》、《单八板》、《老六板》、《六八板》、《十八板》、《虞舜薰风操》、《天下同》、《天下大同》、《天下同春》等别名；还因变化织体而被称为《碰八板》，因变化调式而被称为《倒八板》、《阳八曲》、《凡忘工》、《绝工板》、《去工添凡》、《金蛇狂舞》，因变化板式而产生《花六板》、《老花六》、《快花六》、《中六板》、《中花六》、《虞舜薰风曲》、《慢花六》、《花花六》、《三花六》等名称；因增加歌词而产生《光头和尚》、《渔翁乐》等名称；50多年前，笔者和中学里的同学们还常常戏称《老八板》为"公公四尺长"，因为旋律的起句记成工尺谱是"工工四尺上"。因此，《老六板》可以说是流行地区最广、演出形式最为多样、变体和异名最多的一首民间乐曲。

《老八板》形形色色的变体，都离不开一个共同的核心主题——"工工四尺上"(mi mi la re do)。它的曲调的变化，可以说万变不离其宗，"工工四尺上"就是它的"宗"。但在各种变体中，有再现主题的，也有不再现的；有再现一句(8拍)的，也有再现半句(3拍)的；有的前有引句(8拍)，后有结句(8拍)；有的则开门见山，一开始就是"工工四尺上"。曲调的长度也变化多端：有

42 拍的，有 44 拍的，有 48 拍的，有 50 拍的，有 52 拍的，有 56 拍的，有 60 拍的，有 64 拍的，有 68 拍的，也有 76 拍的。这些不同结构的变体，究竟哪一种是它的原型？产生于什么时候？这确是一个值得研究、却又很难解决的问题。

英国音乐学家皮肯(Laurence Picken)在写《新牛津音乐史》第一章“远东音乐”第一节“中国音乐”时，把《老八板》作为元代(1271—1368)的作品，说它是 13 世纪末叶的一首序曲，常常用于《小放牛》”，所举谱例引自法国音乐学家莫朗(G. Soulié de Morante)和加亚尔 (A. Gailhard)的《中国近代戏曲和音乐》一书：

例82



这是 44 拍的《老八板》，五声宫调式，“第 15—16 小节出现了调式以外的音”(指 e 音)，“工工四尺上”没有再现，也没有引句和结句。皮肯认为它是元代的作品，似乎没有什么确切的根据。他说这个曲调“常常用于《小放牛》”，倒是真实不虚的。《小放牛》是河北民歌，也是昆曲中的吹腔曲牌。在民歌《小放牛》中，确实常常用《老八板》的起句作为过门：

例83

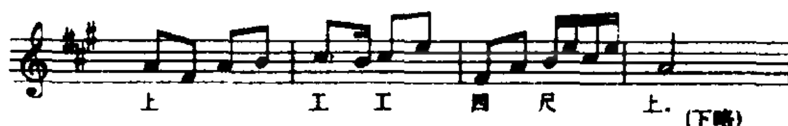




作为吹腔曲牌的《小放牛》(笛曲),则常用《老六板》加花为《花六板》(《中六板》)的起句作为引子:

例84





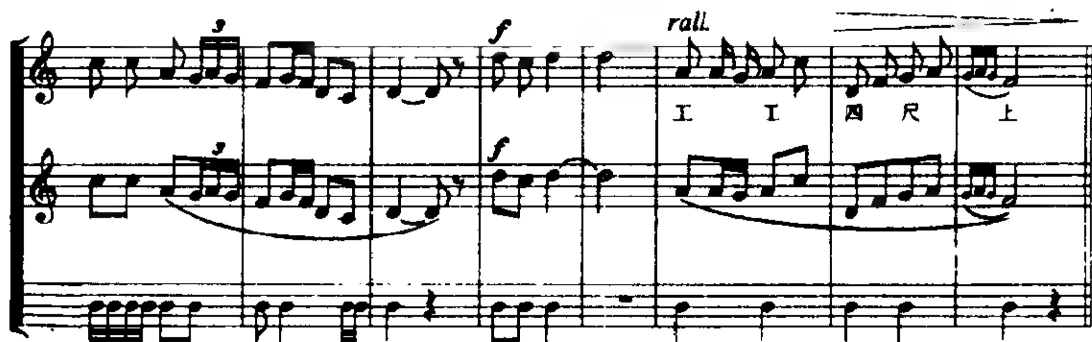
但皮肯在"中国音乐"一章所举的《小放牛》(引自《中国近代戏曲和音乐》)则以加花了的"工工四尺上"作为结句:

例85

人声

笛

堂鼓



皮肯认为这首《小放牛》是唐代(618—907)的作品,“是用横笛和锣鼓伴奏的一首二重唱的一部分,是从唱片记录下来的,据说是唐玄宗亲自创作的。”由于这首《小放牛》吸收了《老八板》的核心音调,如果《小放牛》是唐代的作品,《老八板》就应该产生于唐代或唐代以前,又比元代早了几百年。但说《小放牛》产生于唐代也好,说《老八板》产生于元代也好,毕竟都是捕风捉影的悬断臆说而已。

八 板 体

《老八板》究竟产生于何时,根据现有的资料,还很难肯定;只能说,现在民间流行的《老八板》,在 18 世纪后半叶(清乾隆后期)已经定型。英国地理学家和旅行家约翰·巴罗(Sir John Barrow, 1764—1848)曾于 1792—1794 年间(乾隆 57—59 年)来华出任英国驻华大使马嘎尔尼(Earl of Macartney)的秘书,在避暑山庄受到了乾隆皇帝的接见。后来他于 1804 年出版了一本《中国旅行记》,在第六章“语言、文学、艺术、科学、技艺和医药”中举了在广州记录的 9 首中国乐曲,其中第 3 首就是《老八板》:

例86





现在能够看到的《老八板》的传世乐谱，当以此为最早，比《弦索备考》里的《八板》(1814)一谱，还早了10年。这个谱子是190多年前在广州记录的，现在看来，它的演奏是不正规的，不仅“工工四尺上”主题省去了第一句，开头的引句也没有在曲尾再现，形成结句。如果按照正规的演奏把它复原，并按小工调(D调)记谱，全曲应该是这样的：

例87



迄今所知，这种76拍的《老八板》，是这首民间乐曲的原型。全曲包含7句，加上引句和结句共9句，每句8拍，只有第5句是12拍。例87也像例82一样，“工工四尺上”主题没有再现，但增加了8拍的引句和结句，结句是引句的再现，从而形成了一

种拱形结构。后来，在实际演奏时常常省去引句而保存着结句。全曲7句，连结句共8句，除第5句外，每句都是8拍，全曲共68拍。全曲8句，每句8拍(第五句增加4拍)，故称“八板”。八板体的结构原则，相传以“八卦”为依据。八卦包含乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑八个图形。两卦相重，可以演成64卦。“八板”原来应该包含64拍，现在第五句增加4拍，据说是用来象征春夏秋冬四季的。清代蒙古族文人荣斋所编《弦索备考》，有嘉庆十九年(1814)的抄本，其中《十六板》一曲采用《八板》作为对位声部；《八板》的结构除省去开头8拍引句外，与例87完全相同。

传统文板琵琶曲和筝曲，一般都采用八板体结构。杨荫浏编著的《雅音集》第二集(1929)第二编共收琵琶小曲113曲，其中107曲是八板体。13曲文板琵琶套曲中，《塞上曲》、《青莲乐府》和《阳春古曲》都由一系列八板体乐曲组成。这些传统琵琶小曲和套曲中的分曲，虽然全都包含68拍，结构却并不完全相同，但都是八板体的变化形式；按照它们的不同结构，大致可以分为三种形式：

1. 根据《老八板》原曲(例87)的结构，省去引句，保留结句，如《双飞燕》：

例88





2．根据《老八板》原曲的结构，保留引句，省去结句，如《正板》：

例89



3．从《老八板》原曲第三句开始，省去引句，保留结句，把开头两句倒装在结句之后，如《娇花映日》：

例90





许多传统筝曲，如赵玉斋编的《筝曲选集》(1960)中的《鸿雁捎书》、《莺啭黄鹂》、《红娘巧辩》、《美女思乡》、《汉宫秋月》、《隐公自叹》等山东筝曲，也都是八板体乐曲。《凤求凰》、《昭君怨》、《高山流水》、《四段锦》等套曲，则由一系列八板体乐曲组成。这些传统筝曲全都根据《老八板》原曲的结构，省去引句，保留结句，旋律按照筝的特点加工改编而成，《红娘巧辩》就是一个典型的例子：

例91





从上例可以看出，这些筝曲不仅保持了《老八板》原曲的结构，原曲的旋律轮廓也清晰可辨，所以实际上是《老八板》的严格变奏曲。

鲁西南一带的民间艺人还常常以筝为主，加上扬琴、如意钩（一种胡琴类乐器）和琵琶等弦乐器，同时演奏几个不同的八板体乐曲，相互之间形成支声复调（heterophony）的关系。由于是几个八板体乐曲碰在一起，故称“碰八板”。

除了大量的传统琵琶曲和筝曲以外，在全国各地各乐种中都可以找到八板体乐曲的踪迹，如山东琴曲和河南曲子在唱曲前演奏的器乐小曲（河南曲子称这种前奏曲为“板头曲”）、山西八大套中《推辘轴套》的《八板儿》、内蒙马头琴曲和四胡独奏套曲《八音》（又名《八谱》）以及潮州弦诗乐《八大套》中的每一首传统乐曲，也都是《八板》的变体。

新 八 板 体

清代琵琶演奏家李芳园的《南北派十三套大曲琵琶新谱》成书于光绪二十一年（1895），附录“初学入门琵琶谱”中有《虞舜薰风操》一曲，是《八板》的近代变体：

例92

南风之薰兮 可以解 吾民之愠兮
宫宫徵商角 羽徵角 宫商角宫商 一绝

南风之时兮 可以阜 吾民之财兮
宫宫徵商角 羽徵角 宫商角徵羽 二绝



李芳园在《虞舜薰风操》的题解中写道："每一绝板以八计，故俗名《老八板》，此琵琶之仿五弦琴操也。按宫商角徵羽五音，即工尺上四合五字；后文王增二弦，曰变徵、变宫，遂为七弦琴；按变徵即乙字，变宫即凡字也。"相传虞舜弹五弦之琴以歌《南风》，李芳园在《虞舜薰风操》谱中以五弦琴的宫商角徵羽五根弦配合《老八板》的五声音阶，但和宫商角徵羽五音相配合的，不是由低而高的"上尺工六五"，而是由高而低的"工尺上四合"。他又把《南风歌》的歌词和《老八板》的曲调相配合；但 48 拍的《老八板》共有 6 句，每句 8 拍，而《南风歌》的歌词只有两句；因此只能编成一首半截子的琴歌，上半截可唱，而下半截不能唱。从此这首民间乐曲又多了一个异名——《虞舜薰风操》。后来由《老六板》加花变奏而成的《中花六板》(例 95 第 4 行)常被称为《虞舜薰风曲》；潮州弦诗乐的《大八板》也常被称为《薰风曲》，都是因《虞舜薰风操》得名的。

48 拍的《虞舜薰风操》，是由 68 拍的八板体发展而成的，所以笔者称它为"新八板体"。它和 68 拍的八板体相比，除了第 5 句由 12 拍缩短为 8 拍，与前 4 句相一致以外，最重要的区别，在于省去了八板体的第 6、第 7 两句和结句，代以"工工四尺上"主题的下句在曲尾的再现，从而形成了一种拱形结构。这种拱形结构本是《老八板》原型(例 87)的特点，但在例 87 中，曲首与曲

尾互相呼应的是引句和结句,而在例 92 中则是“工工四尺上”的主题。

从没有主题再现的八板体,发展成有再现句的新八板体,是一次形式上的飞跃。48 拍的《虞舜薰风操》,比起 68 拍的《八板》来,篇幅缩短了 20 拍,结构却显得更加精练而富于凝聚力。《虞舜薰风操》全曲包含 6 句,每句 8 拍,有两种句法:第 1、2、4、6 各句为 3+2+3 拍,节拍—节奏呈拱形的对称;第 3、5 两句为 4+4 拍,节拍节奏呈并列的对称,而前后 6 句的节拍—节奏布局则循环交替,周而复始;最后回光返照,再现主题的下句,和曲首相呼应。前后对称的句法构造和节拍—节奏布局,紧密配合“起、承、转、合”的结构功能,造成一种非常凝练的结构布局,有如下表所示:

句法构造和节拍—节奏布局		结构功能	
第 1 句	a(3+2+3)	起	呈示
第 2 句	a(3+2+3)	承	
第 3 句	b(4+4)	转——展开	
第 4 句	a(3+2+3)		
第 5 句	b(4+4)		
第 6 句	a(3+2+3)	合——再现	

清琴家陈世骥(良士)在《琴学初津》中用 16 个字来评价琴曲《良宵引》:“起承转合,井井有条,浓淡合度,意味深长。”这 16 个字对《虞舜舜风操》也是完全适合的。

新八板体的形成是在清朝末年,这时西方音乐开始传入我国。传统的《八板》演变为《虞舜薰风操》,可能是受了西洋音乐的影响。《虞舜薰风操》的“起(8 拍)——承(8 拍)——转(24 拍)——合(8 拍)”式的结构,实际上就是西洋音乐中最常见的

有再现句的二段式(如贝多芬《第九交响曲》第四乐章的《欢乐颂》主题)。

新八板体除了结构上的变化外,调式的变化也很明显。68拍或76拍的八板体(例87)最后都以“上”字(do)结束,而《虞舜薰风操》(例92)则以“合”字(sol)结束,调式从宫调一变而为徵调。现在民间流行的《老六板》大多是徵调式的新八板体,但长度并不限于48拍,更多的是52拍和60拍。52拍的《老六板》是把例92的第5句像例87那样扩充为12拍:

例93



60拍的《老八板》则除第5句增加4拍以外,再加上例87的第6句。

例94



然后再现“工工四尺上”主题的下句结束全曲。现在,60拍的《老六板》已成为这首民间乐曲的典型形式。《老六板》的所谓“六板”,就是“六十板”的简称。——但也有把“六板”解释为“六句”(例92)的。此外,解释《六板》的曲名最为奇特的,莫过于美国的“中国通”卫三畏(Samuel Wells Williams,1812—1884),他曾来华传教并任外交官,留华40余年,回国后写了一本《中国总论》(“The Middle Kingdom”),把《六板》解释为“六块木板”。

《花　六　板》

江南丝竹常用旋律加花和变化板式的手法，把民间乐曲的原谱处理成各种花谱。原谱比较统一，花谱则无定谱，常凭即兴演奏，各流派和各艺人的演奏在细节上互不相同。《老六板》的花谱通称《花六板》，通常由52拍或60拍的新八板体变化而成。《花六板》的板式变化可从旋律最简朴的流水板（《老六板》），变为旋律加花的流水板（《快花六》）和旋律更加丰富的一板一眼（《中六板》）、一板三眼（《中花六板》）和一板三眼加赠板，即一板七眼（《慢花六》）。



上例所示，不过是"工工四尺上"各种花谱的无数奏法之一。杨荫浏、陈鼎钧合编的《雅音集》第一集（1923）收录了不同奏法的《花六板》（即例95的《中六板》和《中花六》）12曲，其中8曲是52拍新八板体的中六板花谱，四曲是60拍新八板体的中花六花谱，每曲都记作一板三眼，但加花的繁简和节奏的疾徐各不相同，兹列举"工工四尺上合四上"一段的8种中六板花谱如次，因人而异的花谱奏法，于此可见一斑：

例96



在例95和96中，“工工四尺上”已加花成为“工尺工六四上尺工上”、“工尺工六四上尺六工尺上”等等，但民间艺人唱谱时，习惯上仍唱原谱的“工工四尺上”，这时唱工尺就像唱一字多音的歌词一样，目的在于强调“万变不离其宗”的“宗”。

在江南丝竹中，《快花六》、《中六板》、《中花六》、《慢花六》等花谱，可以各自单独演奏，也可以和原谱联合成套，变成一首变奏曲，名曰《五代同堂》。原曲加花的步骤是由快而慢、由简而繁，一步步从《老六板》发展成《慢花六》；但演奏《五代同堂》的顺序，总是从《慢花六》开始，由慢而快，由繁而简，最后才演奏变奏曲的主题——《老六板》。这就和西方变奏曲的顺序刚好相反，

却与法国作曲家丹第的《伊斯塔尔》交响变奏曲有些相似。

除了江南丝竹中《老六板》的花谱以外，加花放慢“工工四尺上”的手法，也广泛用于各种民族器乐曲和民歌中，兹略举数例，以见一斑：

例97

《老八板》原曲

筝曲《红娘巧辩》

琵琶套曲《青莲乐府》第一段《清平调》

广东小曲《老六板》

广东小曲《大八板》

笛曲《小放牛》

民歌《渔翁乐》(一)

民歌《渔翁乐》(二)

民歌《渔翁乐》(三)

民族器乐曲《春江花月夜》的主题

民歌《锯大缸》

民歌《哭七七》的过门

以上最后三例只是片断地采用了《老八板》起句“工工四尺上”的

加花旋律，由此可见随着《老八板》的广泛流传，“工工四尺上”已成为民族音乐语言中的重要乐汇。

《倒　八　板》

《倒八板》是有多方面发展的《八板》变体，由于用了移花接木的“隔凡”手法以变化调式结构而被称为《阳八曲》、《凡忘工》和《绝工板》；又因气氛热烈、有龙飞凤舞之势而被称为《金蛇狂舞》。

《倒八板》的结构不仅变更了《八板》的句序，而且增加了一个展开性质的中间段落和重复主题的再现段落，成为一首有回旋曲特点的三段式乐曲：

例98

帽子　第五句+第二句

第三句　第四句

第五句+第二句　cresc.

中间段落（展开部）　poco　cresc.



全曲结构轮廓有如下表所示(表中所称的"第×句"指《老八板》原曲的句序,见例87):

帽子

第5句+第2句	a	A
第3句 第4句	b	A
第5句+第2句	a	A
中间段落(展开部)	c	B
第3句 第4句	b	A′
第5句+第2句	a	A′

《倒八板》除了变化八板体的结构外,还用民间音乐常用的"隔凡"手法变化调式。所谓"隔凡",就是隔开了"工"(mi)改用"凡"(fa),也就是去工添凡或以凡代工,使旋律转向下五度宫音系统。如《老八板》的第3、第4两句:

例99



在《倒八板》中变成了:

例100



隔凡是民间的旋宫手法,用隔凡的手法变化八板体乐曲的旋律,

在各种传统器乐曲中屡见不鲜，八板体的琵琶小曲尤为常用，如《月儿高》：

例101



《倒八板》和《月儿高》去工添凡的结果，都从《老六板》原有的徵调进入了下五度宫音系统的商调。实际上，《倒八板》（例 98）并没有完全排除“工”音，只是它已退居经过音的地位，它在调式中的作用已为“凡”音所替代而已。《月儿高》则是真正的“凡忘工”，并因“下乙”（降 si）的出现而进一步深入到下五度宫音系统中去了。

《八 板》歌 曲

清乾隆年间（1736—1795）岔曲盛行，曲调由当时民间流行的戏曲高腔的脆白发展而成。其基本曲调常被拆为曲头和曲尾，中间嵌入几个曲牌。成书于乾隆六十年（1795）的俗曲总集《霓裳续谱》（天津三和堂曲师颜自德选辑，王廷绍编订）卷八有一首《留神听》，其中嵌在“数岔”和“岔尾”之间的歌词《光头和尚》，是用《老八板》演唱的。这是迄今所知最早的《八板》歌曲，可惜《霓裳续谱》有词无谱，我试把《光头和尚》配上《老八板》的曲调，使歌谱复原如下：

例102





这就是 64 拍的《老八板》，曲头的“工工四尺上”在曲尾再现；配唱“工工四尺上”的“光头和尚”四字也在首尾互相呼应。这是另一种有再现句的《老八板》，但和《虞舜薰风操》（例 92）不同，再现的不是一句（8 拍），而是半句（3 拍）；调式也不是徵调，而是宫调。与《老八板》原型（例 87）相比，只是省去了引句和第 7 句，加上了再现句（“工工四尺上”）而已。

后来，《光头和尚》换上了《渔翁乐》的歌词，在民间广泛流传。据路工同志藏本的《小调音乐》，《渔翁乐》的歌谱是这样的：

例103





上例第一行歌词(《光头秃和尚》)为笔者所加,根据《中国民间歌曲集成》河北省卷第二分册《渔翁乐》的附录,河北省井陉县城关乡东关镇李增贵同志会唱《渔翁乐》的原词,即《光头秃和尚》,他所唱从《霓裳续谱》卷八《光头和尚》演变而成的歌词,刚好可配《小调音乐》中《渔翁乐》的曲调,故经笔者改正了《光头秃和尚》歌词的讹误,把它和《渔翁乐》并列在一起。《渔翁乐》不仅是一首南北各地广泛流传的民歌,也是清末和民国初年的学堂歌曲。在流传过程中,歌词和曲调产生了许多变化;兹略举数例,以见一斑:

例104





例105

①

渔翁乐陶然呐，驾小船，身上蓑衣穿，

(2)

手里拿着钓鱼杆呐船头上站 捉鱼在竹

(3)

篮。金色鲤鱼对儿对儿鲜，河内波浪蛟龙

(4)

翻。两岸垂杨柳 柳含烟，人唱夕阳

⑤

残。长街卖鱼还，喝一杯美酒儿，

rit. 再现句

好把鱼来煎。夜晚住在芦苇边。

例106

♩=80 (1)

渔翁乐陶然驾小船，身哪上把蓑衣穿，手里持着钓鱼竿，船头站，捉鱼在竹篮，(3)金色鲤鱼对对鲜河内波浪蛟龙翻。(4)两岸这垂杨柳，柳含烟，人哪喝是夕阳残，(5)长街卖鱼还沽一杯美酒儿哪好把那鱼来煎，(6)夜晚宿在芦苇边，酒醉后这歌一曲呀明月么正满川。再现句 渔翁乐陶然。

例 104 是一首学堂乐歌，见杜庭修编《仁声歌集》(1932)；例 105 是河北省三河县民歌，黄福珍演唱，马金元记录；例 106 是河北省平山县民歌，何来生演唱，程千里、李予记录；均见《中国民间歌曲集成》河北省卷第 2 分册。以上 4 首《渔翁乐》(例 103—

106)，曲调都是《老八板》的花谱，节奏都比《老八板》原曲扩大了一倍，但加花的程度繁简不一。曲首的“工工四尺上”配唱“渔翁乐陶然”的歌词，都在曲尾再现。例 103 和 106 包含原曲(例 87)的第一至六句，例 104 和 105 则包含第一至五句。例 104 重复第五句，并重复了句末的“工工四尺上”，因此“工工四尺上”一共出现四次：第一次唱“渔翁乐陶然”，第二次唱“手持钓鱼竿”，第三次唱“夜晚宿在芦苇边”(旋律加花)，第四次又唱“渔翁乐陶然”。例 105 和 104 在结构上的差别，在于例 105 省去了第 5 句的重复句，同时也省去了“工工四尺上”的第三次出现。

最后一首《八板》歌曲是出现于 1905 年以前的学堂乐歌《祖国歌》，又名《大国民》。这首旧民主主义革命时期的爱国歌曲，曾在清末的新兴学堂中广泛传唱；在其影响下，还产生了仿照它的句式写作的另外两首《八板》歌曲——《勉学歌》和《桃花院》：

例107

①
《大国民》上 下 数 千 年，一 脉 延，文 明
《勉学歌》光 阴 掷 白 驹，时 不 再，年 华
《桃花院》素 落落 杨 柳 风，佳 气 葱，名 园

②
莫 与 肩，纵 横 数 万 里，膏 腴 地，独 享
驰 风 富，髫 龄 乳 臭 者，指 顾 间，黄 发
游 赏 乐，素 落落 桃 花 红，掩 墙 东，含 笑

③
天 然 利，国 是 世 界 最 古 国，民 是 亚 洲
驼 背 态，人 世 蜉 蝣 等 最 瞬，功 名 退 让
笑 春 风，桥 影 鱼 鱼 极 乐，水 声 潺 潺

(4)
大 国 民，呜 呼！大 国 民，呜 呼！唯 我
众 人 后，悔 钛！老 大 辈，魁 胡！唯 唯 我
同 人 幽 谷，美 哉！溪 流 通，美 哉！一 径



以上三首《八板》歌曲的曲调，都采用60拍的新八板体，不过节奏扩大一倍而已。光绪三十二年（1906），上海育文学社出版常州王文君编著的《怡情唱歌集》第2编，以上三首学堂歌曲都被收进了这本歌集。书中注明《大国民》和《勉学歌》的歌词作者不详，《桃花院》的歌词作者为王文君。在此以前，1904—1905年间李叔同先生（1880—1942）和几个朋友在上海创设"沪学会"，办补习班。他曾手书《祖国歌》的歌词和曲谱，作为"沪学会补习科用歌"。黄炎培先生（1878—1965）在发表于1957年3月7日《文汇报》第3版的《我也来谈谈李叔同先生》一文中说，李叔同"自撰词、自作曲的《祖国歌》，当时曾被一般男女青年传诵，当然，必须认定这还是叔同的早年作品。"说《祖国歌》由李叔同"自作曲"，当然是出于误会；至于是否是他"自撰词"，也还是个疑问。《祖国歌》或《大国民》的歌词初见于1904年出版的《新民丛报》第3年第3号，其中《亚雅音乐会开会式为甲辰卒业生送别记》一文记述中国在日本的留学生组织的"亚雅音乐会"，1904

年7月17日在东京吾妻桥札幌麦酒会社为甲辰(1904年)毕业生举行送别会,会上唱了"《国民歌》,全座鹄立,雍容揄扬,有大国民气度焉。"下附《国民歌》歌词与《祖国歌》或《大国民》基本相同,只有"呜呼,唯我大国民!幸生珍世界"句,《国民歌》作"於乎大国民,惟我幸生珍世界"。"唯我"二字的位置不同,就难以按照《老八板》的曲调演唱。因此,当年所唱的是什么曲调,是一个疑问。1904年李叔同还没有到日本留学,亚雅音乐会所唱的《国民歌》,也没有说明歌词作者为谁。李叔同可能是《国民歌》歌词和《老八板》曲调的媒介,可能是他把《国民歌》的歌词配上了《老八板》的曲调,改名为《祖国歌》的。

结 束 语

根据现有的资料来看,《老八板》已有二百年的历史。从18世纪后半叶定型为没有再现句的八板体,到19世纪末叶发展为曲尾再现第二句的新八板体;从以"上"字毕曲的宫调式发展为以"合"字毕曲的徵调式;从简朴的流水板发展为放慢加花的花谱;从没有歌词的器乐曲发展为有歌词的声乐曲;其间历时约一百年。在其后的一百年中,《老八板》的传布遍及全国各地,在各种民族器乐曲、民歌、曲艺和戏曲中都可以找到它的踪迹,并产生了更多的不同结构、不同调式、不同板式和不同织体的变化;但因"工工四尺上"的主题万变不离其宗,故有《天下同》、《天下大同》和《天下同春》的名称。

《老八板》有非常强劲的生命力,是一支生生不息的传统乐曲。它的深远的影响,表现在以下两方面:

1. "工工四尺上"的基本旋律有巨大的渗透力,常被吸收到各种器乐和声乐作品中去,《小放牛》(例83—85)不过是较早的

一例而已。在北方民歌《锯大缸》(例 97)、南方民歌《哭七七》(例 97)、民歌器乐合奏曲《春江花月夜》(例 97)以及许多类似的传统歌曲和乐曲中,也常常包含着这一似曾相识的旋律因素。在近现代音乐中,说不定黎锦晖的"妹妹我爱你",也还源出于"工工四尺上"。

2. 八板体的基本结构,成为许多民族器乐曲的结构程式。这些乐曲既可以在音乐语言变化纷纭中紧紧扣住"工工四尺上"的旋律(例 91),也可以若即若离地在骨节眼上显示出《老八板》的旋律轮廓(例 88—89);不管怎样,68 拍的形式结构,总是以《老八板》的模式为基础的。

因此,弄清《老八板》的来龙去脉,不仅是为了研究《老八板》本身的需要,更重要的是,这种研究对大量存在于传统器乐和声乐作品中的"工工四尺上"旋律和八板体结构,具有正本清源的意义。

流传到海外的第一首中国民歌——《茉莉花》

西方出版物用乐谱记载我国民歌，大约始于18世纪。我国民歌在西方的流传，引起了西方作曲家的注意，西方音乐作品采用我国民歌曲调作为主题，也已有近二百年的历史。有关这一方面的文献记载，不仅关系到中外文化交流的历史，也可以看出二百年来我国民歌的演变。我国最早传到海外的民歌，是全国各地广泛传唱的民间小调《茉莉花》，又名《鲜花调》。

我国最早刊载《茉莉花》歌词的出版物，是玩花主人选辑、钱德苍增辑、清乾隆年间（1736—1795）出版的戏曲剧本集《缀白裘》。该书第6集卷一《花鼓》一剧包含"梆子腔"3曲、"仙花调"1曲、"凤阳歌"1曲、"花鼓曲"9曲、"杂板"3曲、"高腔急板"1曲和"尾声"。其中"花鼓曲"的前2曲为民歌歌词，后7曲为搬演《西厢记》的剧词，前2曲歌词如下：

1．好一朵鲜花，好一朵鲜花，有朝一日落在我家。你若是不开放，对着鲜花儿骂，你若是不开放，对着鲜花儿骂。

2．好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，满园的花开赛不过了他，本待要，采一朵戴，又恐怕看花的骂。本待要，采一朵戴，又恐看花的骂。

《缀白裘》只记剧词，没有曲谱，最早刊载《茉莉花》曲谱的，是贮香主人编、道光十七年（1838）出版的《小慧集》。箫卿主人用工尺谱记录的《鲜花调》曲谱，载于《小慧集》卷十二：

例108



乾隆五十七至五十九年(1792－1794)，英国地理学家和旅行家约翰·巴罗(John Barrow，1769－1848)来华任英国第一任驻华大使的秘书，回国后于1804年出版了一本《中国旅行》(Travels in China)，他在第6章"语言、文学、艺术、科学、技艺和医药"中写道：

一个中国人"在一种形似吉他的乐器伴奏下，唱了下列赞美茉莉花的歌，这似乎是全国最流行的歌曲之一。朴素的旋律是由希特纳先生(Mr. Hittner)记录下来的，据我所知，这旋律已被加上了引子、尾声、伴奏和欧洲音乐一切精练的技巧，在伦敦出版；这么一来，它就不再是中国朴素旋律的标本了。因此，我这里就还它以不加装饰的本来面目，正像中国人所演唱和演奏的那样；第一段歌词和它的译文也放在一起：

例109





原书刊有罗马字拼音和英译两种歌词，现根据这两种歌词作了必要的校正后，复原为汉文歌词如上。从原书中的罗马字拼音歌词来看，希特纳可能是在广州记录这首民歌的。

《中国旅行》比《缀白裘》晚出不久，所记《茉莉花》的两段歌词，与《缀白裘》所记基本一致。《中国旅行》比《小慧集》早出30多年，所记《茉莉花》的曲谱是这首民歌最早的记谱，与《小慧集》的记谱也很接近，基本音调并无二致，只是前者要“还它以不加装饰的本来面目”，所以旋律比较朴素；后者的旋律装饰得更为花巧，更接近于现在江南一带传唱的《茉莉花》。

巴罗的《中国旅行》影响很大，1864年德国人卡尔·恩格尔（1818—1882）所著《最古老的国家的音乐》、1870年丹麦人安德烈·彼得·贝尔格林（1801—1880）所编《民间歌曲和旋律》第10集、1883年出版的波希米亚裔德国人奥古斯特·威廉·安布罗斯（1816—1876）所著《音乐史》，以及1901年英国人布隆和莫法特合编的《各国特性歌曲和舞曲》，都采用或引用了《茉莉花》，大概都取材于巴罗的《中国旅行》。

1911年，英国作曲家格兰维尔·班托克（1868—1946）出版《各国民歌一百首》，他把《茉莉花》的钢琴伴奏写成一首二部卡农（原谱为双行谱，缩记为单行谱）：

例110





班托克在《茉莉花》的注文中说："节奏和旋律是东方音乐的基本特征，而和声则很少注意，有时可以认为是偶然的因素。这首歌的伴奏就是要获得这种效果而编配的。单独应用具有节奏和旋律形式的曲调本身，也许就是写成似是而非的东方二部卡农的理由，但还是产生了'偶然'和声的效果。"班托克在 1909 年就以这首民歌为基础，写成了《两首中国歌曲》之一的《茉莉花》；1942 年至 1943 年又加修订，成了《七首中国歌曲》之一。

在美国，1922 年夫罗伦斯·赫德孙·博茨福德编的《各族民歌集》和 1937 年梅布尔·格林等人编的《各国歌曲集》也都收进了《茉莉花》。

在普契尼的歌剧《图兰多特》中，《茉莉花》是用得最多的一首中国民歌。第一幕，宫中官员宣布向公主求婚的波斯王子没有猜中公主的三个谜，要按照约定把他处死时，小伙子们的齐唱所唱的曲调，就是《茉莉花》。这是这首民歌在歌剧中的第一次

出现，也是最完整的一次出现(下面的谱是本文作者据总谱改编的)：

例111

Andantino ♩= 72

小伙子们在幕内唱（木琴高八度）

木管

木管

PP 东边升起月亮，鹅鸟在空中歌

弦乐器

7 唱 四月天，雪还没有融，

13 花儿没有开放。听听吧，从沙漠

19 到海边，千万声悲叹恨绵绵。只要



普契尼的朋友法西尼男爵曾经出任意大利驻中国的领事，他藏有一只八音匣，能够演奏中国曲调，据说普契尼就是从这个八音匣里听到《茉莉花》的。

19世纪中叶以后，由于帝国主义势力的入侵，和清朝封建买办官僚统治集团推行洋务运动，我国民歌通过各种渠道向外流传有了更多的机会，流传到国外的民歌日益增多。《茉莉花》是最早流传到西方的中国民歌。它之所以首先受到西方人士的注意并获得广泛的传播，是有其客观原因的：一方面，它的五声音阶曲调具有鲜明的民族特色；另一方面，它的流畅的旋律和包含着周期性反复的匀称的结构，又能与西方的审美习惯相适应。班托克说《茉莉花》“包含着同时能为西方人和东方人的耳朵所接受的优越性”。在浩如烟海的中国民歌中，《茉莉花》最早传到海外，并能在海内外广泛流传，决不是偶然的。

《满江红》在美国

五四以来广泛传唱的《满江红》歌谱，1920年底初次公开发表于北京大学音乐研究会编辑兼发行的《音乐杂志》第1卷第9、10号合刊，题作“金陵怀古(调步《满江红》)”。曲调没有注明出处，歌词是元诗人萨都剌(1272—?，一说约1300—?)的《满江红·金陵怀古》。曲调的声情，同《金陵怀古》的歌词配合得非常妥贴。可以相信，《音乐杂志》发表这首歌曲，并不是借用一首旧曲来配萨都剌的词的。但60年来，采用这个曲调广泛传唱的，却是南宋抗金名将岳飞(1103—1142)的《满江红》词。五四以后反帝怒涛汹涌，爱国热情高涨，“玉树歌残秋露冷，胭脂井坏寒蛩泣”的《金陵怀古》，很快为“壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”的慷慨悲歌所替代，是有其历史原因的。已故杨荫浏先生在《我和〈满江红〉》(《人民音乐》1982年第10期)一文中说：

“在1925年后的学生运动中，反帝的旗帜高举。我当时与上海圣约翰大学的同学800余人，反对外国学校当局，一同签名离校，进入了当时由本国师生共同努力而短时筹建起来的光华大学。为了推动反帝怒涛，我选取了岳飞的《满江红》词，配以此曲的音调，油印成歌片，散发于同学之间。这时候，我自己是在光华大学读书，同时又在交通大学的南洋学会及海澜英文馆里担任业余音乐辅导。最初散发的对象，是在三校之间。但经辗转传抄翻印，不久就在全国传开了。”

岳飞的《满江红》词取代萨都剌的《金陵怀古》，作为爱国歌

曲在全国范围内广泛传唱，是在1925年以后，从杨荫浏先生油印《满江红》歌片，散发于光华、交通和圣约翰三大学学生之间开始的。但这一事实并不能排除在杨荫浏先生以前，已经有人用《金陵怀古》的曲调来唱岳飞的《满江红》词。

《音乐杂志》第1卷第9、10号合刊所载的出版日期是1920年12月31日，估计实际出书当在1921年。一年以后，美国纽约列支星敦路600号妇女出版社出版了F.H.博茨福德所编的《各族民歌集》。这本歌集的第2集第418页有一首半截子（只有上片，没有下片）的《满江红》，就是用《金陵怀古》的曲调，来唱被歪曲了的岳飞《满江红》词的（下例谱中的译词为笔者所加）。

英文歌词的作者W.宾纳（1881—?）曾写过戏剧《伊菲姬尼在笥利德》（1915）和《新世界》（1915）、《可爱的异乡人》（1919）等几本诗集，是当时颇有名气的美国诗人和剧作家。可是这首《满江红》的译诗，却真有些匪夷所思。第一，题目是“岳武穆”，显得有些不伦不类，但还勉强可以解释为原词系岳飞所作，或内容与岳飞有关。第二，曲调只用了《满江红》的一半，有上片而无下片。第三，英文歌词一开头似乎是“凭栏处潇潇雨歇”的意思，但凭空跑出了一个“她”来；“八千里路云和月”变成了“三千英里云

例112

Yoh-Wu-Mo

岳武穆

Witter Bynner 作词
钱仁康 译词

Largo

See how sad she leans there on her bal-co-ny! af-ter the rain still she

（独倚栏杆，愁上心头潇潇雨歇，泪难

weeps Brave, he now has seemed all these thirty times Three thousand
收。 思想远征人， 去三十 秋。 万里

miles a - way from home. Moon and clouds wait for no one's
迢迢离乡井。 云和月不待人。空悲

heart, life long sorrow, sor-rowing hearts, bro - ken hearts
愁。 离恨别绪思愁 愁。几时休！)

和月”，按3千英里约摸等于9千6百华里计算，也还说得过去；问题在于，一曲壮怀激烈的慷慨悲歌，竟变成了一首劳人思妇的怨旷之诗。已故黄自先生因而在他所藏的《各族民歌集》中，对《岳武穆》一歌写下了以下的按语：

“词系岳飞《满江红》。此处只得其半，而译文乃全误，竟变

英雄气概为儿女柔情;其乐遂亦作靡靡之音,本意尽失矣。"

《各族民歌集》出版于 1922 年。宾纳根据岳飞的《满江红》词写这首曲解了原意的诗,自必早于 1922 年。他所根据的《满江红》歌词不是萨都剌的词,而是岳飞的词。可见早在 20 年代之初,就有人用《金陵怀古》的曲调,唱岳飞的《满江红》词,而且还不胫而走,传到了美国。

《苏武牧羊》源流考

《苏武牧羊》是 70 年来全国各地传唱最广的学校歌曲之一，内容歌颂汉中郎将苏武出使匈奴 19 年，历尽艰辛，不顾威逼利诱，始终坚贞不屈的崇高气节。

例113

苏武 留胡节不辱。雪地又冰天，苦忍十九年，渴饮雪，饥吞膻，牧羊北海边，心存汉社稷，旄落犹未还。历尽难中难，心如铁石坚，夜坐塞上时听笳声，入耳恸心酸。

转眼北风吹，雁群汉关飞，白发娘，望儿归，红妆守空闱，三更同入梦，两地谁梦谁？任海枯石烂，大节不稍亏，终教匈奴惊心丧胆，共服汉德威。

在一般学校歌曲盛行用外国曲调填词的当时，这首颂扬民族气节的歌曲，不仅曲调有鲜明的民族特点，曲式和调式结构也都很有特色。在形式上，这不是一首普通的分节歌，而是一首"戴帽分节歌"，开头"苏武留胡节不辱"一句是这首包含两段歌词的分节歌的"帽子"。歌词是长短句，就像一首双调结构的词加上一句"苏武留胡节不辱"的领句，自"雪地又冰天"至"入耳动心酸"相当于上片，"转眼北风吹"以下相当于下片。在调式结构方面，这首歌曲用了两种五声音阶的调式交替——从^{b}E 徵转入^{b}E 宫，最后又转回^{b}E 徵：



这种同"调首"(主音)而不同宫音系统("均")的移宫犯调,原是我国传统的犯调方式,正如南宋词人姜夔(约1155—约1221)在《凄凉犯》序中所说:"凡曲言犯者,谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住,双调亦上字住。所住字同,故道调曲中犯双调,或于双调曲中犯道调,其他准此。"《苏武牧羊》正是运用这种传统的转调方法,取得了丰富的调性色彩。

关于这首歌曲的来源,如今众说纷纭,莫衷一是。过去都说《苏武牧羊》是产生于清末时期的一首学堂乐歌,但迄今还找不到它存在于辛亥革命以前的任何踪迹。1980年第5期《歌词》刊登了乔羽同志提供的一份资料,说《苏武牧羊》的歌词作者是山东省蓬莱县的翁曾堃老先生,也没有可靠的旁证可以证实此说。1981年《沈阳文史资料》第1辑发表陈世荣的文章《苏武牧羊与蒋荫棠先生》,说这首歌曲的歌词作者是辽宁省盖县的蒋麟昌(字荫棠)老先生,经沈阳市文史馆馆长沈延毅证实,而沈延毅就是蒋麟昌的学生,此说看来是比较可信的。

蒋麟昌,清咸丰八年(1858)出生于盖县东部山区的农村。幼年时父亲去世,家境比较贫苦。少年时刻苦读书,18岁就以才学出众名闻遐迩,但因参加乡试不中,就在家中设立私塾,以教书为生。光绪末年,盖县成立辰州书院,聘请他担任国文教

员，沈延毅等知名人士当时都是他的学生。民国三年(1914)，盖县福建会馆请河北乐亭的皮影剧团来盖县演戏。当时蒋麟昌在盖县师范担任国文教员，师生们看了皮影戏，都觉音乐非常动听，音乐教师田锡侯仿照皮影戏的《大悲调》写了一个曲子，请蒋麟昌填词，那天蒋老师恰好给学生讲解了“苏武牧羊”的课文，就以此为题，填写了“苏武留胡节不辱”的歌词。由于当时没有署名，蒋老师又于民国十五年(1926)因病去世，《苏武牧羊》的歌词作者为谁，就渐渐湮没无闻。

《苏武牧羊》作为一首学堂乐歌，曾经风行一时，广泛流传；在 20 和 30 年代，并曾被填上各种不同内容的歌词，成为反帝爱国歌曲、儿童歌舞剧曲、红军歌曲和各种民间小曲。

1925 年 5 月 30 日，上海公共租界发生英国巡捕开枪杀伤支援罢工工人的爱国群众事件，激起了全国规模的反帝爱国运动——五卅运动。这一运动中广泛传唱的《救国歌》，就是借用《苏武牧羊》的曲调填词的：

救 国 歌

例114



1928 年 2 月，黎锦晖作曲的儿童歌舞剧《麻雀与小孩》由上海中华书局出版。其中第 5 场描述小孩捉了小麻雀感到内疚，也用《苏武牧羊》的曲调唱出了心中的懊悔：

《麻雀与小孩》第5场，忏悔〔苏武牧羊曲〕

例115

小慢板

〔小孩唱〕这事做错了，越想越不应当。可怜那麻雀独自哭哭啼啼的够多么悲伤！

将心来比心……大家都一样。假如我不见了，我的母亲怎么样？

一定要发狂，整天啼哭不能起……床。再想我自己，关在一间屋子里，

到了那时，也是哭哭啼啼的不由你不着急！现在两只麻雀，母女两分离，

叫不息……飞不息，两条性命都在我手里。再不放出来……我的良心也不依。

小孩唱完上曲，立即从左方下场，将小麻雀带出来，小麻雀跟在小孩身后，低头走着，小孩忙向老麻雀接唱下歌：

例116

渐变 中板

（小孩接上曲唱）麻雀你快来！我真对不起你，你的姑娘就在这里，请你抱回去。

在《麻雀与小孩》中，《苏武牧羊》的曲调结构起了变化：放在开头的，是分节歌的第2段；以后第1、第2两段一再反复，构成a—b—a—b—a（过门）—a的形式，这种有两个再现段的双二段式结构，显然是受了西方音乐的影响。

在第二次国内革命战争时期（1927—1937），《苏武牧羊》的曲调又被借用于中国工农红军的《红军纪律歌》：

例117



1931 年九一八事变后，东北抗日武装队伍日益壮大。1934 年底，中共满洲省委把东北人民革命军、抗日同盟军、反日联合军等改编为统一建制的东北抗日联军。抗日联军所唱的革命歌曲，有一些是《苏武牧羊》的填词歌曲，如《劝亲日士兵反正》歌和《抽丁叹》歌：

①劝亲日士兵反正歌　　②抽丁叹歌

例118



同时，各地的民间音乐也吸取《苏武牧羊》的曲调，改编成为新民歌和新的民间乐曲。例如，流行于苏南地区的《苏武牧羊》调，经过加花处理后具有民间小调的特点，旋律凄婉动人，并利用速度变化表现今昔对比和两种不同的感情：

《苏武牧羊》调

例119

想起万恶旧社会，三座大山压得穷人头难抬，生活

无保障，一日无三餐。家老少七个人，全靠一只讨饭篮。

稍快

自从来了共产党，劳动人民把身翻，生活一年好一年，有了大改善。

广东音乐《白发红颜》则用另一种发展手法，把《苏武牧羊》改编成为一支广东小曲：

白发红颜

例120

每分钟72拍

在《白发红颜》中，《苏武牧羊》的帽子保持不变，分节歌的第1段作了加花处置，但旋律骨架没有变化；而第2段（从＊号起）则引进了新的、广东音乐风格的旋律，变化了《苏武牧羊》原来的旋律。就这样，通过对原曲逐步深入的变化发展，《苏武牧羊》就被改造成了一支具有地方特色的民间乐曲。

《隋堤柳》——李叔同的第一首"仿词体"歌曲

我国近现代音乐史讲到学堂乐歌，常把李叔同和沈心工相提并论。实际上他们二人创作的乐歌，旨趣既不同，风格亦各异。李叔同对沈心工倡导学堂乐歌所起的启蒙作用推崇备至。他在1905年编辑出版的《国学唱歌集》叙言中说："三年以还，沈子心工、曾子志忞绍介西乐于我学界，识者称道毋少衰。"一年以后，他还在日本东京编辑出版的《音乐小杂志》上刊登"征求沈叔逵氏肖像"(沈心工号叔逵)的广告，说"沈氏为吾国乐界开幕第一人，久为海内所钦仰，今拟将沈氏肖像登入本杂志。"但他同时又对沈心工所编《学校唱歌集》中编选的乐歌"佥出近人撰著，古义微言，非所加意"感到不满。李叔同正是由于提倡国学的动机，才编写了《国学唱歌集》。这本歌集中的乐歌分为五类：第一类采用《诗经》，名曰"扬葩"(韩愈《进学解》："《诗》正而葩，""扬葩"就是"扬《诗》)；第二类采用《离骚》，名曰"翼骚"；第三类采用唐诗，名曰"修诗"；第四类采用宋词，名曰"摛词"；第五类采用昆曲，名曰"登昆"。提倡国学，不仅是李叔同编《国学唱歌集》的主旨，也是他后来撰写雅言歌词的旨趣所在。李叔同出家以前所作的歌词，如果按《国学唱歌集》中的名目分类，可以称得上"翼骚"的，有《朝阳》、《落花》、《长逝》、《梦》；可以称得上"修诗"的，有《幽居》、《天风》、《丰年》、《采莲》、《晚钟》、《幽人》；可以称得上"摛词"的，有《送别》、《忆儿时》、《归燕》、《西湖》、《悲秋》、《春夜》、《秋夜》。这些乐歌大多文词典雅，与沈心工所作通俗浅

显的歌词大异其趣。

李叔同按照古典诗歌风格写作歌词，始于1905年。这一年秋季东渡日本后，看到日本歌曲的歌词"袭用我古诗者，约十之九五(日本作歌大家大半善汉诗)"，而"我国近世以来，士习帖括[帖括为科举考试的文体]，词章之学，佥蔑视之。晚近西学输入，风靡一时，词章之名辞，几有消灭之势。"(见《音乐小杂志》中《呜呼！词章！》一文)为了抵制不学之徒"诋諆故典，废弃雅言"的颓风，他在东京与日本著名汉诗人槐南(森大来)、石埭(永阪冈)、种竹(本田幸)等人往来吟咏，并开始写作古典诗词风格的乐歌。发表在《音乐小杂志》上的《隋堤柳》，是他的第一首"仿词体"乐歌或"摛词"歌曲。他称这首歌曲为"别体唱歌"，并加上一段按语说："此歌仿词体，实非正轨。作者别有枨触，走笔成之，吭声发响，其音苍凉，如闻山阳之笛。《乐记》曰：'其哀心感者，声噍以杀，'殆其类欤？"他在《音乐小杂志序》中所说的"凄凉帝子之魂，故国天寒；呜咽山阳之笛，春灯燕子，"正是《隋堤柳》所要表达的"别有枨触"之情。

《音乐小杂志》在1984年再度从日本传回中土以前，有很长一段时间在国内已经难于见到，因此《隋堤柳》一歌久已失传，过去只能在李朴园等撰著的《近代中国艺术发展史》中看到它的吉光片羽。此书辑录李树化著《音乐》一书的"中国现代音乐作者及作品"一节，其中列举了《隋堤柳》的片断："甚西风吹醒隋堤衰柳，江山非旧，只风景依稀凄凉时候，"却把"江山非旧"误作"江山依旧"。1957年丰子恺先生编选《李叔同歌曲集》，就没有能够找到这首歌，他在序言中说："我记得，梦非兄也记得，李先生作曲作词的，还有一首叫做《隋堤柳》，末了一句是'谁家庭院笙歌又'。然而遍求不得全曲，无法选入，诚为憾事！"丰子恺先生说《隋堤柳》是"李先生作曲作词"的歌曲；音乐界不少朋友也相

信李叔同既是这首歌的词作者，又是它的曲作者。去年我对李叔同歌曲的曲调作了一些考证，根据《隋堤柳》的音乐风格，我初步认定它是19世纪末或20世纪初一首圆舞曲体裁的美国流行歌曲。当时我曾为它配写了圆舞曲风格的钢琴伴奏，后由谢乐同志演唱，并录了音，成为上海佛教协会和上海音乐学院监制、上海音乐出版社发行的音带《李叔同——弘一法师歌曲集》中的一首歌曲：

例121

隋堤柳

息霜（李叔同）作词
哈里·达克雷 作曲
钱仁康 配伴奏

Andante con moto

甚西风吹醒隋堤衰柳，江山非旧，只风景依稀凄凉时候。

p

零星旧梦半沉浮，说阅尽兴亡遮

难回首。昔日珠帘锦幕。

有淡烟一抹纤月盈钩，剩水残山故国

f un poco più mosso

秋。知否，知否。

f un poco più mosso

眼 底 离 离 麦 秀？ 说 甚

无 情， 情 丝 绾 到 心 头。 杜

鹃 啼 血 哭 神 州， 海 棠 有

泪 伤 秋 瘦， 深 愁 浅 愁， 难 清



但《隋堤柳》的原曲一时未能找到，原曲作者也未能查明。最近我又查阅了大量19、20世纪之交的美国流行歌曲，终于查明《隋堤柳》的原曲是美国流行歌曲女作者哈里·达克雷(Harry Dacre)作词、作曲的《黛茜·贝尔》(“Daisy Bell”)，又名《双座脚踏车》(“Bicycle Build For Two”)：

例122

黛西·贝尔

活泼的圆舞曲速度

哈里·达克雷作词作曲
钱仁康译词

1.我心里开出了一朵花，黛茜，黛茜，黛茜·贝尔那天秋波一转，把这朵鲜花种下！她爱我也可能不爱我，语言很难表达，我相信美丽的黛茜贝尔，她爱我，我也爱她！
2.乘坐在双座脚踏车上，黛茜，黛茜，黛茜·贝尔和我一前一后，走在人生的路上！且不管警察和红绿灯，路上灯光暗淡，美丽的黛茜·贝尔眼睛里在闪耀着光芒！
3.有难同当，有福共享，黛茜，黛茜，可爱的黛茜是一口钟，由我来把她鸣响！我们的旅行由你领先，我不如你稳当，我答应美丽的黛茜·贝尔，随时煞车不慌忙！

(合唱)黛茜，黛茜，请你快对我讲！



双座脚踏车有一前一后两个座位，可供一对情人乘坐，1890年前后是在美国风靡一时的时髦玩意儿。19世纪末年达克雷在纽约创作了这首以双座脚踏车为题材的歌曲，经著名歌星劳伦斯(Katie Lawrence)演唱后风行于英、美两国。

《黛茜·贝尔》是一首轻快活泼的圆舞曲歌曲；李叔同根据它的曲调填词的《隋堤柳》则变成了一首凄凉哀婉的抒情歌曲，谱上还注有"哀艳"字样。《黛茜·贝尔》是一首包含主歌和副歌两部分的分节歌；《隋堤柳》唱的则是"仿词体"歌词，原来分节歌的主歌和副歌，变成了词的上片和下片。《黛茜·贝尔》歌词的每一个音节都唱一个音；《隋堤柳》的歌词也是一字一音，决定"仿词体"词调的，不是某一个传统的词牌，而是一首美国流行歌曲的旋律；实际上《隋堤柳》是一首"调寄《黛茜·贝尔》"的词，所以李叔同说"此歌仿词体，实非正轨。"李叔同的其他"仿词体"歌曲如《送别》、《忆儿时》、《归燕》、《西湖》、《悲秋》、《春夜》、《秋夜》等，也都以双调结构的歌词配合分节歌的主歌和副歌，同样都是"非正轨"的"别体唱歌"。所有这些中西合璧的"别体唱歌"，其原曲都是一百年前的外国流行歌曲。但《送别》、《忆儿时》、《归燕》、《西湖》等的原曲在国外已经时过境迁，不再流行；只有《隋堤柳》的原曲《黛茜·贝尔》，至今还在美国流行不衰。1975年纽约加登城道布尔迪公司出版的《美国人最爱唱的歌曲》，还选进了这

首歌。有时它的副歌也可以单独演唱，台北全音乐谱出版社出版的《世界名歌110曲》第2集里就单独收进了《黛茜·贝尔》的副歌，把它当作一首独立的流行歌曲。

第四编 乐论·乐话

音乐的内容和形式

一、音乐的内容

自然界和人类社会中的任何东西、任何现象都有它的内容和形式，都是内容和形式的辩证的统一体；但是音乐的内容和形式却是长时期以来难分难解的、纠缠不清的问题，而根本的问题是：音乐有没有内容？如果有内容的话，什么是音乐的内容？19世纪奥地利音乐评论家汉斯立克(Eduard Hanslick，1825－1904年)认为音乐不可能表现生活，表现思想感情，因此，"音乐的内容就是乐音的运动形式。"[①]但他又把他所谓的"内容"和形式的关系故玄其说，认为："组成音乐作品，使之成为整体的乐音，就是乐曲的内容。"[②]而"乐曲的主题或各主题便是它的主要内容"。[③]有些自由的即兴演奏，他认为"只以和弦、琶音和不同音高上的重复来娱乐自己，而没有让一个独立的乐音形象明确地呈现出来"[④]，因此这样的音乐没有主题，也就没有内容。按照他的意思，巴赫(Johann Sebastian Bach，1685－1750年)的《平均律钢琴曲集》第1集第1首前奏曲，就是"和弦、琶音""在不同音高上的重复"，就没有他所说的内容了。这首曲子是作为有完整形式的赋格曲的前奏，它从头到尾只是一个琶音的反复和模进，旋律线是隐藏在和声进行中间的；但它有起伏，有变化，有和声

思维，因此，整个曲子还是有明显的结构的。后来法国的作曲家古诺(Charles François Gounod，1818 – 1893 年)把巴赫隐藏在和声中的旋律明确地写出来了。古诺的《默想曲》听起来比巴赫的前奏曲形式上更完整，主要是因为它有鲜明的旋律，另一个原因是古诺把音乐重复了一遍，第二遍小提琴用高八度音演奏，并达到了一个高潮，这样音乐的起伏就加强了，形式也更加完整了。但决不能认为巴赫的原作是没有形式的。汉斯立克所谓的内容，是指形式的完整性。不管他说有内容也好，没有内容也好，实际上都不是我们所说的内容。音乐是现实生活在作曲家头脑中的反映，但作曲家支持音乐只有形式，没有内容之说的，也不乏其人。现代俄罗斯作曲家斯特拉文斯基(Игорь Фёдорович Стравинский，1882 – 1971 年)就说过："音乐无力表达任何东西。""我的音乐不表现任何现实的东西，我的音乐什么都没有说。"这样的话出于作曲家之口，是很能迷惑人的。

音乐常常用来与建筑相比。有人说："建筑是凝固的音乐；音乐是流动的建筑。"有些书上说这是歌德的话，实际上最早讲这句话的人是德国的唯心主义哲学家谢林(Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling，1775 – 1854 年)。谢林在他的《艺术哲学》中说："概括地说，建筑是凝固的音乐"。后来有人引申谢林的话，称音乐为流动的建筑。这是什么意思呢？汉斯立克说得很清楚，他说："音乐是以乐音的行列，乐音的形式组成的，而这些乐音的行列和形式除了它们本身之外别无其他内容。在这点上它与建筑和舞蹈又很相似，这两种艺术也只是表现着优美的比例关系，而没有一定的内容。"⑤建筑有没有内容？我没有研究。中世纪那种尖顶的哥特式建筑，引导我们向天上看。到了文艺复兴时期盛行那种圆顶的建筑，表现了人文主义的思想，它不是叫我们向天上看，而是向人间看，因为屋顶是圆的。如果说这是

建筑的内容,我看也不能这么说。因为这是一种思想的倾向,而并不能说明具体的建筑有什么内容。如果说这是建筑的内容,那么哥特式的每一个建筑的内容全都相同,这也是不可想象的。把音乐与建筑相比,是要说明一个问题:音乐像建筑一样,只是一些比例的关系,只有形式而没有内容。形式主义的美学家不仅认为音乐、建筑、舞蹈这些艺术只有形式而没有内容,对于像绘画、诗歌这样的造型艺术和语言艺术,同样认为只有形式而没有内容,或者形式是主要的,内容是微不足道的。有些艺术学家和艺术批评家,像德国的施玛尔索夫(August Schmarsow,1853－1936年)和英国的克利夫·倍尔(Clive Bell,1881－1964年)都把艺术创作看作是一种形式创作,认为艺术的主要成分是形式,艺术和生活是没有关系的,艺术创作的题材和现实性都是微不足道的。尽管造型艺术可以把生活形象表现得栩栩如生,语言艺术可以把思想概念和故事情节讲得清清楚楚,只因为是用形象思维的艺术,一些艺术学家认为也是没有内容的。汉斯立克说音乐除了乐音的行列与形式之外,没有其他的内容。讲这话时,他给他的反对者提出了一个难题,他说:“如果乐曲真有‘内容’(对象)的话,那么‘什么’是乐曲的音乐内容这一问题一定能用语言来回答。因为‘不确定的内容’,随各人的想象而不同的内容,只能感觉到而不能用语言来复述的内容,不是上述涵义的内容。”⑥他所说的“上述涵义”是指“一件事物所包容的、容纳在自己里面的东西”。这确实是一个很复杂的问题。各种艺术所用的材料不同,表现方法也不一样,因此艺术功能也各有所长,各有所短,音乐是时间艺术,也是听觉艺术,声音的艺术。它的材料是声音,它不可能像造型艺术那样塑造和描绘出形态逼真的物象与人像,也不可能像语言艺术那样表达明确的思想,叙述具体的情节。马克思说:“语言是思想的直接的现实。”⑦斯大林在

《马克思主义与语言学问题》中作了精辟的阐述:“不论人的头脑中会产生什么样的思想,以及这些思想在什么时候产生,它们只有在语言的材料的基础上、在语言的术语和词句的基础上才能产生和存在。完全没有语言的材料和完全没有语言的‘自然物质’的赤裸裸的思想,是不存在的。”[8]可是音乐不是语言艺术,我们常说“音乐语言”、“音乐是国际的语言”等等,都是一些比喻的说法。音乐并不是可以用来作为交际工具的语言,因此也就不可能直接表达明确的思想。但是音乐擅长于表现感情。通过表现感情可以间接反映支配这种感情的思想意识,或者在表现某种形象和意境的时候通过联想,隐喻着和这种形象或意境有密切关系的思想概念。戏剧音乐和标题音乐还可以借助于主导动机,来表达特定的思想,但主导动机这种手法实际上是语言文字在起作用,而不是音乐本身具有这样的功能。因为,如果不是用文字来说明,就不可能确切地知道每一个主导动机的含义是什么。在瓦格纳(Richard Wagner,1813 - 1883 年)和其他作曲家所写的歌剧里,常常用一个短小的旋律来代表某一人物、某一事件、某一物体或某种思想、某种感情。舞台上某一角色的内心在想念另外一个人,只要乐队演奏出代表另外一个人的主导动机,听众就可以联想到他在想这个人。但是瓦格纳歌剧里的主导动机很多,很繁琐,歌剧谱子的前面往往有一个主导动机一览表,说明这个动机代表什么,那个动机代表什么,如果不用文字说明每个动机代表什么,实际上还是不能够理解它的涵义,因为主导动机不完全是形象思维,而有很多抽象思维的成分。但是我想,如果把主导动机的原则加以推广,一旦约定俗成,那么音乐未尝不可以起语言的作用,非洲的鼓语就是一个例子。在目前,音乐还不具备这样的功能,所以表现明确的思想不是音乐固有的功能。它一定要与语言文字(歌曲中的歌词,标题音乐的标

题)结合,或者与舞台表演结合,利用音乐表现感情的特长,才能够表现明确的思想内容。

二、音乐的表现功能

音乐表现生活和思想感情,有以下几个功能:

第一,直接表现感情。音乐不能表达明确的思想,但是在表现感情起伏、心理活动和精神境界方面却有它的特长。这是因为音乐是时间的艺术,擅长表现事物的运动、变化;而且音乐长时期以来和诗歌结合在一起,两者都是长于抒情的艺术;但是音乐可以用旋律的起伏,节奏的弛张,和声、音色和音响的色调变化,在运动中曲尽其妙地表现感情的变化发展,这是任何语言艺术所不能企及的。贝多芬在给威廉·葛哈特(Wilhelm Gerhard)的信中说:"描写是属于绘画的。在这一方面,诗歌与音乐比较之下,也可以说是幸运的了;它的领域不像我的那样受限制;但另一方面,我的领土在旁的境界内扩张得更远;人家不能轻易达到我的王国。"⑨不仅音乐家这样说,从事语言艺术的文学家也这样说。屠格涅夫的小说《春潮》里写俄国青年萨宁从意大利回俄国的路上,在法兰克福爱上了意大利少女吉玛,但是由于他的少年任性,为了一个他一点也不爱的女人,抛弃了吉玛。他回到俄国以后过着空虚的生活,对吉玛感到无限的内疚,这时吉玛已去美国,嫁给一个商人。30年以后,由于一个偶然的机会,萨宁问到了吉玛的地址,他写了一封非常热情的信给吉玛,请求她的宽恕,小说的最后一章描写吉玛回信宽恕了萨宁。屠格涅夫在小说的最后一段写道:"我们无法描写萨宁读了这封信后的内心感受,没有一种言辞可以充分表达出这些深刻而强烈的、并且是不大清晰的、难以用言语表达的感情,只有用音乐才可以把这些

感受表现出来。”

我们常常说音乐所表现的内容只能意会，不能言传，这是为什么呢？按德国作曲家门德尔松（Felix Mendelssohn，1809—1847年）的见解，这不是因为音乐语言不像文字那样明确，而恰恰相反，这是文字的过失，文字的不足。因为文字对于每个人的意义并不是相同的。只有音乐本身可以对每个人说出同样的话，唤起同样的感觉，不可能为相应的文字所唤起的感觉，因此，他常常用一首钢琴曲来代替文字。在寄给他家里人的信中常常附一首钢琴曲来表明他的心意。但是音乐与文字在表现功能上存在着矛盾，只是问题的一方面。音乐所以只能意会而不能言传，更重要的原因是对音乐理解不深，或者虽然有所理解，还没有找到适当的语言来表达它的内容。随着音乐学研究的深入，这个问题是会逐步得到解决的。

按汉斯立克的说法，“一种确定的情感（热情、激情）从来也不会没有真实的历史内容而存在着的，而历史的内容只有通过概念才能予以说明。显然，音乐作为‘不确定的语言’是不能重现概念的。”因此，“表现确定的情感或激情完全不是音乐艺术的职能”[10]。事实上，有一定生活经验的人都知道，明确的感情，并不是以明确的思想概念为先决条件的。我们听一个外国人的演说，尽管不懂他的语言，但他在感叹、唏嘘，还是在激昂慷慨地迫切陈词，是可以感觉到的。我们在音乐会上欣赏外国歌剧的咏叹调，虽然听不懂歌词，还是可以和演唱者的感情体验发生共鸣。当然，如果懂得歌词是会理解得更深的。波兰音乐学家卓菲娅·丽莎（Zofia Lissa）在《论音乐的特殊性》一书中谈到音乐表现感情时说：“感情是在一定的表象、概念的影响之下产生的。”“自在的、不具有表象、判断等内涵的感情是不存在的。”[11]当然，世界上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨，但如果说音

乐要为听众提供了唤起某种感情的表象和概念，才能引起听众的感情共鸣，那只有凭借歌词的声乐、凭借文字说明的标题音乐，和凭借戏剧表演的歌剧才能做到。那末，纯器乐作品是否就不可能表达感情了呢？事实并不尽然，听众是有自己的生活经验的，每天都在经历着各种感情体验。音乐作品所表现的感情，正是唤起了听众曾经经历过的感情体验，而这种感情体验是和相应的记忆表象结合在一起的，所以这种感情体验是有心理基础的，并不是无缘无故的。1875 年俄国的列夫·托尔斯泰(Лев Николаевич Толстой，1828 – 1910 年)在莫斯科音乐学院听了柴可夫斯基(Пётр Ильич Чайковский，1840 – 1893 年)的 D 大调弦乐四重奏的第二乐章，即《如歌的行板》，感动得流下了眼泪，他说："我已经接触到忍受苦难的人民的灵魂深处了。"这是因为他有生活经历，有这种感情体验，音乐正唤起了他的这种生活体验。实践是检验真理的唯一标准。从多数作曲家的创作意图和作品的艺术效果来看，音乐可以表现明确的感情是毫无疑问的。贝多芬写好了 F 大调弦乐四重奏第二乐章以后，在钢琴上弹奏给他的朋友阿孟达(Karl Amenda，1777 – 1836 年)听，并问他对这段音乐有什么想象？阿孟达回答说，他联想到一对情人的离别。贝多芬说："对，我是想象着《罗密欧与朱丽叶》的坟墓那一场来写这段音乐的"。阿孟达听这个曲子的感受，可以证明贝多芬这首曲子的艺术效果是符合他的创作意图的。这样的例子是很多的。我们来听听柴可夫斯基的第四交响曲第二乐章开头的主题，听了以后有什么感受，它到底表达了一种什么样的感情呢？人们常常把各种感情概括为喜、怒、哀、乐，但对这个主题来说，都是对不上号的。它既不是喜气洋洋、心花怒放，或义愤填膺、怒发冲冠，也不是痛哭流涕、如丧考妣，或欢天喜地、得意忘形。旋律是小调式的，由略带田园风味的双簧管吹出，然后

移到音色淳厚的大提琴上。色调既不太亮，也不太暗。它的均匀的节奏，连绵不断地上下起伏，好像有一种捉摸不定的思绪萦回胸怀，使人恍恍惚惚，感到“此情可待成追忆，只是当时已惘然”。柴可夫斯基在给梅克夫人的信里说，他意图表现的意境是：“当我们单独坐在那儿的时候，黄昏到来了；我们工作得累了，想读书，但是书却从我们的手落了下来。记忆堆集在我们的身上。年轻时代的回忆是多么甜蜜呵，然而知道了这些回忆已经永远一去不复返了，这又是多么悲伤呢。你悔恨着过去，然而你却不肯重新开始生活，你是太疲乏了。比较容易的还是消极地去回顾。你记起了许多事情——你记起了年轻的血液沸腾，生命充满了我们一切的愿望时那种快活的辰光，也有艰难的时候，也有无可抗拒的损失，但这些都已经离得非常远了。像这样子的沉思到过去里面，是忧郁而又有点甜蜜的。”[12]这样的意境，很多听众还是可以感受得到的。即使个人的体会有所不同，差别也缩小到了相当小的范围，因为它首先排除了喜、怒、哀、乐，既不是普通的喜、普通的怒，也不是普通的哀、普通的乐。当然各人的感受是有差异的，因为各人的生活经验不同，各人所经历过的感情体验，各人对音乐理解的深度都是不一样的。但并不是说这个作品的感情是完全不确定的，假如说一个人听了要怒发冲冠，那就不对头；听了觉得喜气洋洋，也不对头。尽管体会有差别，但并不是漫无边际的，并不是可以随自已的想象去胡思乱想的，它还是有一个客观标准的。正像刚才所说的，今后对音乐学的研究深入下去，我们对各种音乐作品会有更正确的理解，因此，也会有更深的、更一致的体会。

第二，间接反映思想意识和生活现象。尽管音乐不能像语言那样直接表达明确的思想，也不能像造型艺术那样栩栩如生地再现生活现象，它还是可以通过感情的流露，间接地反映支配

这种感情的思想意识，以及触发起这种感情的生活环境和自然景物。法国作曲家柏辽兹(Hector Berlioz，1803－1869年)写过一部《幻想交响曲》，中间有一个“固定观念”(“idée fixe”)，是一个代表他所想念的爱人的主题。固定观念也可以译成固定思想。但是听了这个主题以后，呈现在我们面前的，既不是一幅爱人的肖像画，也不是“爱人”二字的抽象的概念。我们所感受到的，是一种诉诸感情的音乐形象，其中包含着爱的倾诉、热情、怀念和渴望。爱人的观念或者思想，是通过这种感情间接反映出来的。贝多芬的第六交响曲第二乐章，标题是“溪边”，这个乐章常常被称为一幅自然界的音画。实际上它是表现人在自然界中间的感受，小提琴上的旋律，是躺在小溪旁边的草地上的贝多芬的内心在歌唱。这里还有造型的因素，弦乐器上$\frac{12}{8}$拍子的均匀的节奏，描写了流水淙淙；但这毕竟是次要的，而且流水的节奏和陶醉在大自然里的闲适的心情是互相一致的。许多描绘风俗生活情景的舞曲，都以特定的乐器和节奏，表现了鲜明的民俗特色。但是音乐形象的主要内容，仍然是表现人在生活中的感受，而不是用造型的手法，描绘出一幅风俗画来。贝多芬的第六交响曲称为田园交响曲，但是田园景色和乡村的风俗生活情景，是通过表现人在田园生活中的感受间接反映出来的。用贝多芬自己的话来说，就是“表情多于描写”。他给第一乐章所加的标题，是“到达乡村时的快感”，就是“表情多于描写”的很好的说明。有人说，许多音乐无法形容的事物，如森林、田野、月亮等，用音乐表现它们的方法是“描写它们所激起的感情”。标题音乐大师柏辽兹就很同意这种意见。[13]

音乐通过表现感情，间接反映思想意识，当然不可能表现得像语言那样明明白白。其实语言表达思想，也不是始终那么明

白的。列宁在《帝国主义是资本主义的最高阶段》一书的序言中说：由于沙皇政府的书报检查，“在表述关于政治方面的几点必要的意见时，也不得不极其谨慎，不得不用暗示的方法，用沙皇政府迫使一些革命者提笔写‘合法’作品时不得不用的那种伊索寓言式的——可恶的伊索寓言式的——语言”[14]。毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中说：“鲁迅处在黑暗势力统治下面，没有言论自由，所以用冷嘲热讽的杂文形式作战，鲁迅是完全正确的。”[15]在革命的环境里进行反革命活动的阴谋家，也不得不用这种隐晦曲折的语言，如林彪所说“现在的革命是革我们原来革过命的命”，就是一例。所以，威廉·李卜克内西在《忆马克思》一文中一针见血地指出：“语言的明确是由于思想明确，而明确的思想必然决定明确的表现方式。”[16]

但在文艺作品中，特别在诗歌与寓言中，完全是另外一种情况，明确的思想也不一定直截了当地说出来。毛泽东同志给陈毅同志谈诗的一封信里说：诗“不能如散文那样直说，所以比兴两法是不能不用的”。如毛泽东的词：“忽报人间曾伏虎”，如果改成：“忽报革命已胜利”，就不是词的语言了。音乐上广泛运用比兴的手法，是为音乐艺术的特性所决定的。音乐是听觉的艺术，如果不用比兴的手法，就不可能表现视觉形象和抽象的思想概念。下面要讲到的“隐喻”，就是音乐的一种比兴手法。

第三，描绘、隐喻和抽象思维。

音乐的艺术功能，抒情是主要的，描绘是次要的。描绘的主要手段是着色和造型。美国有个音乐学家马利翁（Edward Maryon），说：“声音是听得见的色彩，色彩是看得见的声音。”绘画上常常用“调子”这个词来称呼色彩的性质。主要的色调叫“基调”。音乐则把音的属性称为音品或音色。我国古代教坊乐部有歌板色、拍板色、琵琶色、箫色、筝色、笙色、笛色、方响色等

名目。这"色"字除作"品类"解释外,原来也有色彩的意思。音乐用了绘画的名词"色彩",而绘画却用了音乐的名词"调子"。因为各种色彩可以给人不同的感受,正像各种音品一样。日光通过三棱镜分解出来的6种色相:红、橙、黄、青、蓝、紫,前三种称为"暖色",有一种温暖、热烈的感觉;而青、蓝、紫称为"冷色",有一种寒冷、宁静的感觉。色彩还可以象征感情,如红象征兴奋、热烈;白象征纯洁、朴素;绿象征和平、希望;青象征沉静、忠实。而表情正是音乐的特长,所以色彩就和音乐联系在一起了。

和声和音色是渲染色彩的两大要素,不同的和弦构造,不同的和声织体和不同的调性,可以引起不同的色彩感觉。和声、织体,和调性的变化,可以造成明暗、深浅、疏密、浓淡的色调变化。每一个调性,如C调、D调、E调,各有不同的色彩,这种说法已是由来已久了。贝多芬认为B小调是黑色的。俄国作曲家里姆斯基-科萨科夫(Николай Андреевич Римский - Корсаков, 1844 - 1908年)和斯克里亚宾(Александр Николаевич Скрябин,1872 - 1915年)对调性色彩各有不同的看法,但认为D大调是黄色的,E大调是青色的,降A大调是紫色的,则互相一致。德国的文学家霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776 - 1822年)甚至用调性来形容小说中人物所穿衣服的颜色,克赖斯勒"穿着升C小调颜色的上衣,领子是E大调的颜色"等等。绝对的调性色彩(如贝多芬说B小调是黑色的),只是一种主观的想象;但相对的调性色彩是有科学根据的,大致升种调比较明朗,降种调比较柔和。但在各种乐器上并不一样,钢琴与竖琴就不一样,钢琴上的白键比较长,黑键比较短,根据杠杆的原理;弹黑键比较柔和一些,白键比较响亮一些。而竖琴就又是一种情况了。竖琴的弦是按降C大调排列的,用了踏板才能使它升高半个音或升高两个半音。因此,竖琴上降种调反而

比较响亮。从一个调转到另一个调，由于调性不同会引起不同的色调变化的感觉。向上转调，有一种明亮的感觉；而向下转调则有一种暗淡的感觉。比如像歌剧《白毛女》第5幕第2场的合唱“太阳出来了”，开头的曲调先出现在一个调上，然后再移高了四度，第二次听到就有一种亮的感觉，好像太阳在升起来了。挪威作曲家格里格(Edvard Grieg, 1843 - 1907年)的《培尔·金特》(《Peer Gynt》)第一组曲的第一乐章“早晨”，也是利用向上方转调造成调性色彩的变化，来描写太阳初升。不同人声和乐器的音色，也可以引起不同的色彩感觉。如通常认为长笛是银色的，单簧管是桃色的，小号是红色的，大提琴是棕色的等等。柏辽兹认为：配器法是“应用各种音响要素为旋律、和声和节奏着色”。到了印象派，表现光和色彩，成了音乐创作的主要目标了。

描绘的另一种手段是造型。造型是用乐音(有时也包括噪音)和音响来模拟各种事物的音响，用乐音的运动来象征各种事物的运动。造型的目的是描写生活现象与自然现象。音乐中的造型手法，早在17、18世纪就已广泛应用在声乐作品的曲调与伴奏中。当时的歌剧、清唱剧、康塔塔等作品，常常用音乐来描写歌词中个别字句的含义，叫做“字句描绘”(Wortmalerei)。最常见的字句描绘，是用适当的旋律线或者节奏型来描写事物的运动。以造型为描写的手段，必须抓住社会生活和自然界的有声现象和动的现象，例如描写春天的景色，不是去描写桃红柳绿，春色满园，而是描写莺歌燕语，蝶舞蜂狂。里姆斯基—科萨科夫的《雪娘》交响组曲的第一乐章，原来是歌剧序幕中的前奏，是一幅大自然觉醒的图画。里姆斯基—科萨科夫运用造型的手法，描写了严冬消失，春神在鸟鸣啾啾声中降临大地。在弦乐器颤音的背景上，短笛吹出了模拟鸟叫的曲调。接着欢快活泼的轮舞曲，描写了小鸟的飞舞。另一个俄国作曲家穆索尔斯基

(Модест Петрович Мусоргский，1839 - 1881 年)的《霍凡斯基党人之乱》歌剧的序曲，描写了莫斯科河上的黎明，也是抓住了黎明时的有声现象，用造型的手法来描绘自然景色。其中可以听到河岸上的歌声、鸡啼声和号角声。许多描写暴风雨的戏剧音乐与标题音乐，如贝多芬的《田园交响曲》、罗西尼(Gioacchino Rossini，1792 - 1868 年)的歌剧《威廉·退尔》序曲、李斯特(Liszt Ferencz，1811 - 1886 年)的第 3 首交响诗《前奏曲》，都用了半音阶下行的旋律，用乐音的运动来模拟物体的运动。里姆斯基—科萨科夫的歌剧《沙皇萨尔坦的故事》第三幕第一景，用波状起伏的半音阶进行，和无穷动式的旋律，把描绘野蜂的音响和运动结合在一起了。造型的手法在标题音乐中比较常用，但它只能作为抒情的辅助，即使是格调比较低的“描写音乐”，也是离不开抒情的。诗人吟咏山水，贵在以景写情，情景交融。音乐长于抒情，短于写景，尤应如此。

用造型手法来模拟自然景物，其目的往往不仅止于写景，而包含着更深刻的含义：就是用自然景象来隐喻抽象的思想概念。《雪娘》序幕的开头一段音乐，表面上是描写春回大地，而真正的涵义是把万象回春隐喻为黑暗统治的结束，光明幸福生活的开始。至于用季节中的春天来隐喻生活中的青春，在音乐中也是常见的。《霍凡斯基党人之乱》的序曲“莫斯科河上的黎明”，表面上是写黎明的景色，但这黎明隐喻着彼得大帝的改革时代，因为这部歌剧的内容是描写年轻的沙皇彼得对反动僧侣和贵族的黑暗势力作斗争，表现俄国腐朽的旧势力让位于彼得大帝时代的青年势力而趋于灭亡。同样，歌剧《威廉·退尔》序曲中的暴风雨，隐喻着 14 世纪瑞士的民族解放斗争。歌剧第一幕和第四幕中的暴风雨也都是隐喻革命的：第一幕群众在过牧人节的时候，威廉·退尔就说：“他们欢乐的声音中潜伏着酝酿中的暴风雨，但

暴虐的统治者要等到一旦向他们迎头袭击的时候才会知道。”第四幕威廉·退尔被捕后，他的妻子海德威格向总督的女儿玛娣达探听消息，湖边阴霾四合，暴风雨就要来到。这时，威廉·退尔忽然从监狱里逃脱回来，并且已经把统治瑞士的总督盖斯勒一箭射死了。这时暴风雨平静下来，表示一种和平的景象，象征瑞士前途的光明。音乐中的隐喻本是一种古老的手法。早期作品中的隐喻常常是和诗词结合的。歌剧和清唱剧中有所谓“隐喻咏叹调”(Metaphor aria 或 Parable aria)，音乐常常用造型的手法来描写歌词中的隐喻，例如亨德尔(Georg Friedrich Händel, 1685－1759年)的清唱剧《阿西斯和迦拉太阿》(《Aciss and Galatea》)中的咏叹调“当鸽子啼叫的时候”，歌词把斑鸠比作情人，把斑鸠啼叫的声音比作情话，音乐描绘了斑鸠的声音。常用于音乐中的隐喻有两种：一种是人格化的隐喻，例如“小鸟在歌唱”，“小河在歌唱”，或者“杨柳在跳舞”，“雪花在跳舞”。这种隐喻用得比较早，歌剧《雪娘》序幕把小鸟的飞鸣，想象为小鸟的歌舞，就是一种人格化的隐喻。德国美学家李普斯(Theodor Lipps, 1851－1914年)、伏尔盖特(Johannes Emanuel Volket, 1848－1930年)等所说的“移情作用”(Einfühlung)，和人格化的隐喻有密切的关系。杜甫的诗：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”[17]，就是把自己的感情移到花鸟身上去了。王国维的《人间词话》所说的“有我之境”，也是同样性质的艺术境界：“以我观物，故物皆著我之色彩”，就是“有我之境”。他举的例子，如冯延巳的《鹊踏枝》：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，就是有我之境。[18]这实际上就是李普斯等人所说的移情作用，把人的感情移到物上去了。另一种隐喻是把有声现象或动态现象转用于无声现象或静态现象。19世纪以后，随着标题音乐的发展，后面一种隐喻成为表现抽象的思想内容的重要手段。例如李斯特的第2首交响诗

《塔索》,用胜利进行曲来隐喻16世纪意大利诗人塔索(Torquato Tasso,1544-1595年)身后的光荣和文学事业的和平凯旋;第3首交响诗《前奏曲》中的暴风雨,则隐喻摧残爱情和青春幸福的恶势力。

暗示思想概念的另一种方法是把音调的抽象思维用于音乐创作。这种音调的抽象思维,通常总是和形象思维糅和在一起的。如果是单纯的抽象思维,就无异于贴标签,会使音乐陷于概念化,这是不足取的。音乐创作用音调的抽象思维来辅助形象思维,通常有四种情况:

第一,是用有特定涵义的传统曲调来代表特定的事物。如中世纪的一首圣歌叫做《愤怒的日子》(《Dies Irae》),在音乐中常常代表死亡,像柏辽兹、李斯特、柴可夫斯基、圣-桑(Camille Saint-Saëns,1835-1921年)、拉赫玛尼诺夫(Сергей Васильевич Рахманинов,1873-1943年)等作曲家,经常在作品中使用这个曲调,作为代表死亡的主题。在描写战争的音乐中,常用国歌和军歌来代表交战双方。如贝多芬的《威灵顿的胜利》交响曲,写1813年6月21日英国将军威灵顿在西班牙北部城市维多利亚打败拿破仑的事情。这个曲子用了英国歌曲《统治吧!不列颠》来代表英国军队;用法国一首古老的军歌《马尔勃罗克》来代表法国军队。假如你不知道这首英国的军歌,就无法理解它的涵义;不了解《马尔勃罗克》是法国的军歌,就无法了解它表现什么,这说明是抽象思维在起作用。柴可夫斯基在《一八一二序曲》中用《马赛曲》代表法国,用《上帝保佑沙皇》代表俄国,也是著名的例子。同样的手法也可以用于声乐作品的"字句描绘",例如柴可夫斯基的歌剧《马捷帕》第二幕第二景马捷帕和玛利亚的场面中,当马捷帕对玛利亚透露他要让乌克兰脱离莫斯科、脱离华沙独立,讲到华沙的时候,就出现了格林卡

(Михаил Иванович Глинка, 1804 – 1857 年)的歌剧《伊凡·苏萨宁》中波兰的玛祖卡舞曲的曲调;讲到莫斯科的时候,就出现了《光荣颂》的曲调。格林卡有一首歌叫《北方的星》,描写一个少女怀念她远方的未婚夫,歌词唱到:"一颗颗泪珠落在她订婚的戒指上",伴奏中就出现了俄罗斯民间婚礼歌曲的曲调。俄罗斯作曲家达尔戈梅斯基(Александр Сергеевич Даргомыжский, 1813 – 1869 年)在歌剧《石客》的乌拉尔浪漫曲中,用西班牙的霍他舞曲开头的曲调来暗示西班牙,因为故事发生在西班牙。这种方法在我国的许多戏剧音乐和标题音乐中是司空见惯的。有一个时候,革命题材作品,动不动就出现《国际歌》、《东方红》、《三大纪律八项注意》,用它来代表特定的事物。艺术作品不能用抽象的概念来代替生动的形象。直接借用具有特定涵义的传统曲调,等于像写论文一样直说,总不如采用隐喻或者其他比较含蓄的手法,更加可以耐人寻味。贝多芬在《哀格蒙特》序曲里用了严峻的萨拉班德的节奏,来暗示西班牙统治者(萨拉班德是西班牙舞曲),李斯特在《塔索》中用小步舞风格的音乐来表现塔索的宫廷生活(小步舞曲原是法国的民间舞曲,后被采入宫廷中,成为宫廷舞曲),都没有用现成的传统曲调,而是按照一种有特定意义的体裁,写出形象鲜明的音乐来。在形象思维中含有一点抽象思维(从萨拉班德可以想到西班牙,从小步舞可以想到宫廷生活),比起直接用传统曲调作为音乐符号来,会使音乐作品更富于艺术感染力。

利用传统曲调除了表达思想概念以外,还可以用于风格模拟,从而创造出过去时代的气氛。例如,柴可夫斯基的歌剧《黑桃皇后》第三场"化妆跳舞会"场面中,普里列帕和米罗夫左尔的重唱,用了莫扎特 C 大调第 25 钢琴协奏曲第一乐章第二主题开头的旋律;第四景伯爵夫人用法语唱一首小歌《我害怕晚上谈论

他》，曲调采自比利时作曲家格雷特里（André Ernest Modeste Grétry，1741－1813年）的歌剧《狮心王理查》，都是要造成18世纪末叶的艺术气氛。作曲家还可以利用传统曲调来创造出一种幽默的笔触。法国印象派作曲家德彪西（Claude Debussy，1862－1918年）有一首钢琴组曲叫《儿童园地》，其中《木偶的步态舞》，模拟了瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》中的特里斯坦动机，把它和跳跃的节奏结合在一起，用来描写木偶的轻颦浅笑，憨态可掬，富于幽默、风趣的效果。

主导动机也是一种含有抽象思维的手法。主导动机所起的作用和有特定涵义的传统曲调是类似的。瓦格纳的歌剧中常常有几十个主导动机，分别代表不同的人物和事物，以及各种思想观念和精神状态。多数的主导动机都是一个短小的乐思，以富于特征的节奏、音程、和声和音色作为特有的标记。作曲家创作这些主导动机，与其说是塑造鲜明生动的艺术形象，不如说是制定了一系列特定的音乐代号。例如瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》中的命运动机只包含3个音，以减七度音程为其特征：

例123



比才（Georges Bizet，1838－1875年）的歌剧《卡门》中的命运动机包含5个音，以增二度音程为其特征：

例124



两者都是以不谐和的、紧张的音程来象征悲剧性的命运。瓦格纳的另一部乐剧《莱茵河的黄金》里莱茵河黄金的动机，是圆号上的号角之音：

例125



瓦格纳写出这个主导动机时，可能是从圆号上的“黄金音列”同黄金联系起来的；也就是说，是从“黄金”这个概念出发的。柴可夫斯基的《黑桃皇后》中代表三张牌的动机，由一个副动机反复三次构成，在“三”这个观念上同三张牌联系了起来。

例126



柏辽兹的《幻想交响曲》里的“固定观念”(爱人主题)，虽然也起了主导动机的作用，却同瓦格纳式的短小动机不一样，而是结构完整、形象鲜明的抒情主题。但瓦格纳的歌剧中也有一些是气息宽广、形象生动的主题，如《罗恩格林》中的艾尔莎主题和《歌唱大师》中的爱情主题(即得奖之歌)。短小的主导动机没有独立的形象意义，常用作交响音乐发展的素材；而主题式的主导动机则是羽毛丰满的、有血有肉的音乐形象。两者统称为主导动机，它们的表现意义实际上是不一样的。

“别解”式的字句描绘，是18世纪声乐作品中常用的一种表现手法。“别解”是我国猜灯谜时所用的一个术语。猜灯谜常常要把谜面作一种别出心裁的解释才有谜味。例如“面包”打一句成语，就要把“面包”别解为“把脸包起来”，才能猜出谜底是“其貌不扬”。别解可以增加谜味，别解式的字句描绘也可以增加音乐的趣味。德国作曲家亨德尔的《弥赛亚》第五曲是男低音宣叙调，歌词有一句：“我要震动诸天和全地”，“震动”的原文“Shake”在音乐中解释为颤音，亨德尔因此就在字句描绘时把它作了别解，在旋律中用许多颤音来表现震动。还有《弥赛尔》第26曲

"各人偏行自己的路"一句中,"偏行"原文是"turn",这个字在音乐中解释为"回音",因此亨德尔在旋律中就用许多回音来配合这个字。这也是一种抽象思维的表现手法,不过现在已不常用,也没有什么意义。

最后一种音调的抽象思维表现手法,是用音符来代表文字。这可以说是一种游戏笔墨,但有些作曲家很喜欢用。始作俑者是巴赫,他在《赋格艺术》的最后一首赋格中,把自己的姓"BACH"化成四个音符(按照德国体系的音名,"B"和"H"分别代表"降 B"和"B"两个音),作为三重赋格的第三个主题:



舒曼(Robert Schumann,1810 - 1856 年)特别喜欢这种音乐的文字游戏。他在许多作品中把各种人名、地名变成了音乐主题,其中包含丹麦的作曲家加德(GADE)、女朋友阿贝格(ABEGG)和最初的情人冯·弗里肯的故乡阿许(ASCH)——按照德国体系的音名"AS"代表"降 A"。



舒曼还认为德语中的"结婚"(Ehe),是一个富于音乐性的名词,因为它可以用"E - B - E"三个音来代表。勃拉姆斯(Johannes Brahms,1833 - 1897 年)进一步企图通过音符所代表的文字,来表达自己的思想情绪和精神境界,如 F - A - F 表示"自由而快

乐"(Frei aber froh),F－A－E 表示"自由而孤独"(Frei aber einsam)等等。这种手法尽管类似文字游戏,但我们在了解和分析作曲家的作品时是必须知道的。

音乐与文学、绘画、雕塑不同,是要经过两次创造的艺术:一次创作,一次演奏。不同的演奏家可以对作品有不同的理解和不同的表现方法,因而产生不同的艺术效果。而听众由于生活经验、文化修养和艺术趣味的差别,对同一次演奏又会获得不同的感受。如果听觉不灵敏,或者音乐修养不足,对音乐语言不熟悉,就更加不可能进行完满的审美活动。马克思说:"对于非音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义"[19]。由于这些原因,不同的人常常会对同一作品的内容作出不同的理解(有些是错误的理解),当然,不能因此而说音乐本身的内容是不确定的。更不能说这种所谓"不确定的内容,随各人的想象而不同的内容"不算内容。就拿柴可夫斯基的第四交响曲第二乐章来说,音乐的耳朵一听就知道它所表现的感情,既不是一般的喜和怒,也不是一般的哀和乐,"随各人的想象而有不同的内容",已经局限在一个很小的范围里;所以这种因人而异的差异,通常也不过是大同小异而已。随着音乐学研究的深入,各人对音乐内容的认识和理解,一定会愈来愈明确,愈来愈趋于一致的。

三、音乐的形式

艺术源于生活,从内容到形式都是这样的。音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、工艺美术都是特别注重形式美的艺术。形式服从于表现内容的需要。完美的形式,总是符合审美的要求,符合生活的真实的。

音乐包含旋律、节奏、节拍、和声、复调、调式、调性、音色、速

度、力度、强度等要素。这些要素的组合方式、结构布局和发展程序,就是音乐的形式。而曲式是音乐形式的综合。

曲式的产生,是以美的形式原理(多态统一)为依据的;同时,也是生活现象的反映。曲式的发展,反映着人类对自然界和社会现象认识的发展。早期的曲式,如乐段、二段式、三段式、回旋曲式、变奏曲式,是与反映事物的交替变化和对比相适应的。这种事物的交替、变化、对比,是比较简单的、表面的现象,如昼夜、晴雨、四季、劳动和休息、耕种和收获的更迭等等。复三段式的出现,标志着对于对立事物认识和深化。奏鸣曲式则进一步服务于表现对立事物的矛盾、冲突和转化。它是一种戏剧性的曲式,因为矛盾冲突是戏剧的基本要素。奏鸣曲式是在欧洲资产阶级革命的准备时期,即启蒙时期形成的,是在资产阶级革命时期获得发展的。它是跟反映资产阶级革命前夕和革命时期的社会变革相适应的。随着人类认识的发展,音乐的表现形式也在不断地发展。

曲式的形成可以从社会生活中找到它的根源。"此地曾居住,今来宛似归。可怜汾上柳,相见也依依。"[20]——包含着三段式的基本原理。"歧王宅里寻常见,崔九堂前几度闻。正是江南好风景,落花时节又逢君。"[21]——包含着回旋曲式的重要原则。"少小离家老大回,乡音无改鬓毛摧,儿童相见不相识,笑问客从何处来。"[22]——从中可以看到变奏曲式的两种因素:"乡音无改"是不变的因素,"鬓毛摧"是变的因素。"煮豆持作羹,漉菽以为汁;萁在釜下燃,豆在釜中泣;本是同根生,相煎何太急!"[23]——包含着奏鸣曲式的重要原则,"豆"和"萁"就是戏剧性结构中的一对矛盾。

离开了内容,单纯从美的角度来看形式,形式就会变成不可理解的东西。贝多芬《英雄交响曲》第二乐章的结尾,丧葬进行

曲开头的主题为什么要变得支离破碎呢？单纯从形式美的角度来看，是无法理解的。这里显然是要表现泣不成声的形象，因此节奏变得断断续续、支离破碎了。贝多芬的第31首钢琴奏鸣曲第三乐章，他的《柯里奥兰序曲》都用了这种手法。德沃夏克《新世界交响曲》第二乐章，开头的主题在结尾的再现，也是如此。

四、形式的源和流

艺术形式来源于生活，并且为表现生活服务。以旋律为例。旋律是音乐语言各种要素中表现力最强的一种，被称为音乐的灵魂。旋律总是和一定的节奏、节拍、调式、调性、音色、速度和力度结合在一起的。旋律有几种不同的形态，都是来源于生活。第一种是歌唱性旋律，来源于诗歌的音调。有一个比较典型的例子可以说明这个情况。赵元任先生在20年代用刘半农的诗写过一首《听雨》：

例128

Andante ♩= 76

p　cresc.　rit.

我来 北地 将半 年。今日 初听 一宵 雨。

p a tempo　rit.　a tempo cresc.　p

若移 此雨 在江 南、故园 新笋 添几 许。

这是根据常州吟诗的调子写的。吟诗调子的原型，赵元任先生也告诉我们了：

例129

我来 北地 将半 年。今日 初听 一宵 雨。



《听雨》的曲调基本上和吟诗调是一致的,但更加音乐化,更加夸张了一些。从这里可以看出抒情歌唱性旋律和诗歌音调的关系。它为什么来源于诗歌而不来源于语言呢?因为它像诗歌一样是有韵律的。外国歌曲也是一样。如海涅的诗《罗雷莱》,开头四句:“我不知道为什么原因,我是这么悲伤;有一个古老的传闻,使我念念不忘。”用的是交叉韵,就是第一、三两句用一个韵,二、四两句用另外一个韵。第一句押 en,第二句押 in,第三句又是押 en,第四句又是 in。希尔歇(Friedrich Silcher,1789－1860年)为这首诗谱的曲,是一个民歌型的旋律。它也像诗歌一样,第一、二两句分别和和三、四两句呼应。诗歌是从轻到重的“抑扬格”(iambic),音乐也是抑扬格。

例130



可以看出,这个旋律的韵律,是和诗歌完全一致的。

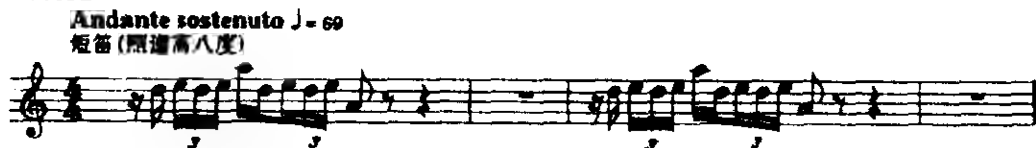
诗歌是韵文,旋律是有韵律的音乐。作曲家李斯特也为这首诗谱了曲,但开头四句是用散文的写法,写成了宣叙调,诗歌的韵律没有保持在音乐中。旋律的节奏比较自由,接近于语言的音调。这是另一种类型的旋律——来源于生活语言音调的宣叙性旋律。

例131



第三种是模拟性旋律，来源于自然界的音调。如里姆斯基－科萨科夫的《雪娘》组曲第一乐章中模仿鸟叫的旋律。

例132



第四种是器乐性旋律。来源于乐器的音调。例如柴科夫斯基的《第五交响曲》第三乐章中间部分的旋律，是和小提琴上的跳弓技术相适应的：

例133



第五种是和声化旋律，来源于和声。把纵的和声，化为横的旋律，如海顿(Jceseph Haydn，1732－1809年)的《惊愕交响曲》第二乐章的主题(下例134之1)、舒柏特(Franz Schubert，1797－1828年)的《未完成交响曲》第二乐章的第一主题(下例2)，旋律中都包含着分解和弦的进行。

例134





旋律的风格是继承了古典音乐和民间音乐的传统不断地发展、创新的。民族性、时代性是旋律的重要特性。但也有一些旋律是脱离了生活和传统，也就是割断了源和流而生造出来的，它们是同生活无关，同传统也是割绝的，因此，也不可能是有感而发的。序列主义的音乐，是用机械的方法演算出来的。如十二音体系以12个不同的音任意排成一个序列，用转回、逆行、转回加逆行、模进、模仿等方法编织成曲。偶然音乐则用占卜和赌博的方法(掷蓍杆、抛硬币)，来决定音高、时值、力度、速度、音色等的变化和配合。偶然音乐创始人凯奇(John Cage，1912－)从我国的《易经》得到启发，用占卦的方法创作了钢琴独奏曲《变化的音乐》。后来他嫌占卦还不够"偶然"，他有一个钢琴曲，叫做"4分33秒"，但没有一个音是从钢琴上弹出来的，作曲家坐在钢琴旁，静默4分33秒，一看表，4分33秒到了，这个曲子也就"演奏"完了，听众听到的是外面传来的人声、脚步声、汽车声等等。这个曲子把听众作弄了4分33秒，还容易忍受；他的另一个曲子《34分46.776秒》，听的人要受罪半个多小时，就更糟糕了。用机械的方法生造出来的旋律，既同生活、传统相断绝，也是不符合于音乐规律的。如韦勃恩(Anton Webern，1883－1945年)用十二音技手法写的变奏曲，把前面一句从尾到头倒转过来，变成后一句，造成像建筑、雕塑、图案一样的对称，是把造型艺术的规律生硬地搬到音乐上来的，实际上耳朵是听不出来的，而且也是没有意义的，因为它违反了音乐艺术的规律。

五、音乐的形式美

音乐上许多发展乐思的手法，都是体现了多态统一的原则。如重复、变奏、变形、展开、对比等等；有时强调统一，有时强调变化，综合起来，就是要求统一中的变化，或变化中的统一。音乐中一个主题或一个较小的乐思，可以紧跟着重复，隔开一定的距离重复；也可以移一个调重复，移到不同的高度上重复。一个动机可以重复几十次，如贝多芬的《田园交响曲》第一乐章，有一个动机在展开部中连续重复了80多次。特别是舞蹈性的主题，更是强调重复，这和舞蹈的动作有关。如柴可夫斯基的小提琴协奏曲第三乐章，构成主题的基本方法是重复，而他所用的曲调就是乌克兰民间歌舞的曲调。但在音乐中，重复是离不开变化的。在旋律、节奏、和声、织体、调性、调式、力度、速度、音色等因素的相互结合中，一种因素的重复，总是和其他因素的变化相配合的，很少像在建筑和图案中那样，采用原封不动的重复。音乐中的变奏手法，是一种既有变化、又有统一的发展主题的方法。音乐中主题的对比常和主题的再现并用，从而前后保持平衡，并获得形式上的对称。但音乐中的对称和建筑、图案中的对称不一样，是艺术形象上的对照和呼应，并不要求形体上的精确的对称。序列音乐中所安排的对称，是把造型艺术的手法硬搬到音乐中来，是不符合音乐艺术的规律的。

艺术上的"黄金分割"比例，和音乐中高潮的位置有密切的关系。我们分析许多著名的音乐作品，发觉其中高潮的出现，大多和黄金分割点相接近。从古希腊到现在，许多人认为黄金分割是造型艺术最和谐的比例。现在看来，这个比例同音乐和诗歌也不是没有关系。关于诗歌，刘大白曾写过一篇《诗外形律详

说》,认为诗歌中的五音停和七音停,也最接近于黄金分割。

在艺术中,形式的因素是很重要的。没有形式美,就不能引人入胜。形式有一定的独立性,但这种独立性是相对的,归根结蒂,形式要服从于内容,而反过来,又对内容起积极的能动作用。两者是互相依存,互相渗透,不可分割的。

形式要发展,要创新,不能老是“旧瓶装新酒”。但不能为形式而形式,为创新而创新。生活是艺术的源,传统是艺术的流。形式的创新,不能割断生活,割断传统,否则就是无源之水,无本之木。也不能违背艺术的规律,把造型艺术或语言艺术的规律,硬搬到音乐上来。

在音乐史上,处理形式和内容的关系,正反两方面的经验都是很丰富的。早期的复调乐派,曾把复调音乐发展到成为希奇古怪的音响游戏,它的那套倒影、蟹行、倒影加蟹行的手法,至今仍为序列主义的作曲家奉为至宝。早期的意大利歌剧,曾经发展到成为化妆音乐会。当年格鲁克(Christoph Willibald Gluck,1714-1787年)的歌剧改革,就是对此而发的。他的歌剧《阿尔切斯特》的序言,虽然写了已经二百多年,至今读来,有些论点还并没有过时。我们要学习外国音乐先进的理论、先进的作曲和演唱、演奏技术,但现在有些青年人把西方音乐中一些腐朽的东西也学来了,这是值得我们警惕的。

注:

①②③④⑤⑥ 汉斯立克:《论音乐的美》(杨业治译),人民音乐出版社1978年版,第39、104、111、110、105、104-105页。

⑦《马克思恩格斯全集》第3卷,第525页。

⑧ 斯大林:《论语言学的几个问题》,见《马克思主义与语言学问题》,人民出版社1955年版,第38-39页。

⑨ 罗曼·罗兰:《贝多芬传》(傅雷译),人民音乐出版社 1978 年版,第 78 页。

⑩ 汉斯立克:《论音乐的美》,第 16、15 页。

⑪ 卓菲娅·丽莎:《论音乐的特殊性》(于润洋译),上海文艺出版社 1980 年版,第 40、39 页。

⑫《我的音乐生活——柴可夫斯基与梅克夫人通讯集》(陈原译),群益出版社 1950 年版,第 140 - 141 页。

⑬ 柏辽兹:《论音乐中的模仿》(张洪模译),见《音乐译文》1959 年第 2 辑,第 81 页。

⑭ 列宁:《帝国主义是资本主义的最高阶段》,人民出版社 1972 年版,第 3 页。

⑮《毛泽东选集》第 3 卷,人民出版社 1966 年版,第 829 页。

⑯ 威廉·李卜克内西:《忆马克思》。《回忆马克思恩格斯》,人民出版社 1973 年版,第 39 页。

⑰ 杜甫:《春望》。

⑱ 见王国维《人间词话》,开明书店 1939 年版,第 1 页。

⑲ 见《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷,第 204 页。

⑳ 岑参:《题平阳郡汾桥边柳树》。

㉑ 杜甫:《江南逢李龟年》。

㉒ 曹植:《七步诗》。

论顶真格旋律

引　言

由于心理素质、生活方式、美学观点和艺术趣味的不同，各民族的文化各有其独特的风格。继承和发扬具有民族特色的文化传统，是各族人民当仁不让的任务，也是势所必然的趋势。但民族文化的差异，不是绝对的。民族文化的特性，总是和共性相对而言的。拿音乐艺术来说，尽管各民族音乐的音律、调式、旋律、节奏、织体、乐器和演唱演奏方法各不相同，形式、体裁和风格千差万别，但是音乐思维的表现形式还是可以找到许多共同之处。美国民族学家摩尔根(1818－1881)在《古代社会》一书中说："人类的心灵，在人类所有的部落及民族中的个人间都是一一相同的，它的能力的范围是限制了的，只能在同样一致的途径中、及在变异性极其小的限制内去活动，而且必须如此去活动。其结果，可以在空间上隔绝的地方，在时间上相距甚远的时代中，将人类的共通经验衔接起来成为一条在逻辑上互相关联的连锁。"①共同的思维形式，是有它的共同的物质基础的。马克思在《资本论》中说过："工业较发达的国家向工业较不发达的国家所显示的，只是后者未来的景象。"②世界上不同民族在同一发展阶段所采用的生产方式是大体上相似的，而"物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程"③。

共同的思维方式，决定了各民族音乐在形式上的共同规律。这是不同民族的音乐文化可以互相交流、互相借鉴的重要前提。如果相互之间只有差异，没有共性，显得格格不入，水火不能相容，那末也就谈不上交流和借鉴了。电声技术的发展，使音乐的传布不受空间和时间的限制；在音乐文化的交流日益频繁、日趋稠密的趋势下，不同民族的音乐在形式上的共性，自必有增无减。对不同民族的音乐进行比较研究的民族音乐学，过去偏重于研究“特性”，我认为“共性”的研究应该是和“特性”的研究并行不悖的一个重要课题。

我对中国民族民间音乐和西方音乐在结构上的共同规律，作了一些非常粗浅的探讨，所涉及到的，有五个问题：

1. 顶真格旋律；
2. 对偶和排比结构；
3. 起承转合的结构功能；
4. 循环结构；
5. 变奏形式。

本文要谈的，是其中的第一个问题——顶真格旋律。我分五方面来谈这个问题。由于“顶真”二字来源于诗歌，先从诗歌中的顶真格谈起。

诗歌中的顶真格

在诗、词、曲中，下句首字顶上句末字，上下递传，展转相承，称为“顶真”，又名“续麻”或“联珠”。这种句型在诗词中偶一为之，可以使语句衔接得紧凑而又流畅。如白居易《长恨歌》中的“忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。……临别殷勤重寄词，词中有誓两心知”；《琵琶行》中的“醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸

月。……水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇”。有些诗歌系统地用了顶真格，上递下承，蜿蜒不绝，犹如一江春水，顺流而下。如李白的《白云歌送刘十六归山》：“楚山秦山皆白云，白云处处长随君。长随君，君入楚山里，云亦随君渡湘水。湘水上，女罗衣，白云堪卧君早归。”这首诗中的上下句有时顶二字，有时顶三字，有时顶一字，有时不顶，随着语气而变化，生动自然，韵味无穷。到了后世，有些词曲刻意求工，处理成一板三眼的顶真格。元人的散曲中有不少这样的例子，如乔吉（梦符）的《小桃红》：“落花飞絮隔珠帘，帘静重门掩，掩镜羞看脸儿嬱，嬱眉尖，尖指屈将归期念，念他抛闪，闪咱少欠，欠你病厌厌。”周德清《中原音韵·作词十法定格》也引了一首同样形式的《小桃红》。元人戏曲中也不乏其例，如郑德辉《㑳梅香》剧中的《赚煞》。这种以纤巧为能事的俳体，只能算是游戏笔墨了。

诗、词、曲中上下递传、展转相承的句法，来源很古。唐诗人刘禹锡《踏歌行》诗中有“新词宛转递相传”之句，可见汉唐以来盛行于民间节日的“踏歌”，是采用了这种上下句宛转递传的形式的。刘禹锡这首诗后被宋人郑仅用作《调笑转踏》的“放队词”，可以设想，宋代的“转踏”（又名传踏）是和“踏歌”一脉相承的。“转踏”由一诗一词展转交替而成，诗的末二字，就是词的开头二字。如郑仅《调笑转踏》第一首诗（8句）的末句是“日晚蚕饥欲归去”，而词的开头二字就是“归去”。晁补之、秦观、毛滂等人写的《调笑转踏》都是这种形式。曾慥的《乐府雅词》里有一首《九张机》，列入传踏一类，则是类似民歌《叹五更》的形式，与此不同。

宋词在上下片之间，也往往采用这种“宛转递传”的手法。特别是慢词过片的开头，常叠前片末尾二三字，并用句中韵，起着承前启后的作用。张炎《词源·讴曲旨要》有“叠头艳拍在前

存”之说，所以这种慢词又叫“叠头曲”。如姜夔《白石道人歌曲》有旁谱的 17 首词中，《霓裳中序第一》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《暗香》、《角招》、《徵招》、《翠楼吟》等词，过片开头二三字虽然不是重复前片末尾二三字，可是两者不仅声调(平仄)相同，落韵相同，曲调也是互相一致的：

例135

上片结句句末　　下片起句句首

《霓裳中序第一》　颜　色.　幽　寂!

《长亭怨慢》　如　许.　日　暮.

《淡黄柳》　旧相　识.　正　岑　寂.

《暗　香》　瑶　席.　江　国.

《角　招》　回　首.　犹　有.

《徵　招》　还　是.　迤　逦.

《翠楼吟》　风　细.　此　地.

《疏影》和《凄凉犯》的前片句末和过片句首，虽然声调(平仄)不同，也不叶韵，而曲调还是有上下递传、宛转相承的特点：

例136

《疏　影》　幽　独.　犹　记（不协韵）



宋词有声谱留传下来的，除了姜夔的 17 首词以外，就只有明王骥德《曲律》卷四所引《乐府浑成》中的《娋声谱》和《小品谱》三段了。其他宋词虽无声谱，但从许多慢词的过片句首和前片句末叠韵的情况来看，可以想见，唱这些叠韵的词句时，应该也同姜夔的《霓裳中序第一》等词一样，是用同样的曲调上下递传、宛转相承的。如：

	上片句末	下片句首
秦　观：《满庭芳》	秦筝	多情
周邦彦：《锁窗寒》	羁旅	迟暮
周邦彦：《忆旧游》	魂销	迢迢
周邦彦：《渡江云》	藏鸦	堪嗟
柳　永：《玉蝴蝶》	茫茫	难忘
柳　永：《木兰花慢》	新声	盈盈
李清照：《凤凰台上忆吹箫》	悲秋	休休
史达祖：《双双燕》	红影	芳径
吴礼之：《喜迁莺》	喧隘	晴快
陆　游：《沁园春》	霜新	交亲

除了上下片之间的叠韵外，有些词调还有片中的叠句；如李白《忆秦娥》："箫声咽，秦娥梦断秦楼月；秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。"辛弃疾《丑奴儿》："少年不识愁滋味，爱上层楼；爱上层楼，为赋新词强说愁。"这些叠句的相应的曲调，应该也是上下重沓的。

词调中的上下片叠韵、片中叠句、转踏中一诗一词的首尾叠句，跟顶真格的诗和曲是一脉相通的；不过顶真格的诗和曲"宛转递传"更加频繁而已。

顶真格旋律的几种类型

音乐中上句句末和下句句首同音相顶的旋律,我称之为顶真格旋律。这是我国民族民间音乐中(特别是器乐中)常见的旋律形式。顶真格旋律像顶真格诗歌一样,有"宛转递传"的语言特色,两者并有一定的渊源关系。但顶真格旋律要比顶真格诗歌更为常见,在艺术上有更为重要的意义。西方没有严格的顶真格诗歌,只有一节诗的末句和第二节诗的首句叠句相承的形式,如德国爱国诗人寇尔纳的《战斗中的祈祷》和歌德的民歌体抒情诗《小夜曲》[④];但音乐中的顶真格旋律,却也很常见。中国的顶真格旋律和西方国家的顶真格旋律,在艺术风格上相去悬殊,而音乐思维如出一辙。从以下几种类型的顶真格旋律中,都可以看到中外曲式的共同规律:

一、"起承转合"式的四乐句乐段中,每乐句的末音和次乐句的首音同音相顶,使各乐句的旋律线宛转相承,一气贯穿。声乐作品如江苏民歌《孟姜女》[⑤]、山西民歌《劳动小唱》[⑥]、德国作曲家采尔特的《图勒王》、英国作曲家考尔特尼的《我心怀念高原》[⑦];器乐作品如肖邦第三首谐谑曲(作品39)和第二首谐谑曲(作品31)的副部主题[⑧]。它们共同的特点是:都用展衍[⑨]的手法发展旋律,四乐句无一相同,顶真格旋律的枢纽音(即"顶真音")也无一相同。各乐句宛转相续,既没有明显的重复,也没有明显的对比,而是在统一中逐渐变化。这些旋律的四个乐句,都用三个不同的顶真音像"接龙"一般环环相扣,只有《劳动小唱》第三乐句的末尾,是用一组顶真音(不是一个顶真音)过渡到第四乐句去的,这样的顶真可以称为"叠句递传"。京剧新戏《赤壁之战》"横槊赋诗"一场曹操作歌的第三、四两句,就是叠句递传:

例137



叠句递传在西方音乐中也很常见，如贝多芬的第二交响曲第二乐章(奏鸣曲式)主部主题(二段式)的第一段(叠句递传出现在第3－6小节)和贝多芬第一首钢琴奏鸣曲(作品2之1)第三乐章小步舞曲(复三段式)第一部分(三段式)的第一段(叠句递传出现在第6－10小节)。在对称结构的乐句中，也常用叠句递传的手法，如舒柏特的《未完成交响曲》第一乐章的副部主题(叠句递传出现在第45－46小节)和穆索尔斯基的《图画展览会》的漫步主题(叠句递传出现在第1－2小节)。

肖邦的升C小调谐谑曲的副部主题是从贝多芬的第二交响曲第二乐章的主部主题化出来的。贝多芬的主题包含三个顶真的环节，肖邦把它演化为四个平衡的乐句，像一首庄严沉静的众赞歌。每个乐句的后面都有四小节飞花点翠式的走句，像风吹树叶的飒飒声，从而把众赞歌的抒情形象，溶化到大自然的景色中去了。四个乐句都被走句隔开，有较长的间隙，但顶真音一线相牵，把它们贯穿了起来。如果把《孟姜女》和肖邦的这个谐谑曲主题作一比较，可以看出，尽管两者风格悬殊，音乐思维却有许多共同之处：

1. 两者都由四个平衡的乐句组成，四个乐句不仅长度相同，并停顿在同样长的落音上，从容不迫地一句一停，像一首绝句诗。

2. 四个乐句保持着“起承转合”的关系，第一、二、四乐句的落音用主、属两音或主、属两和弦互相呼应，第三乐句落在下属系的不稳定音上。

3. 第一、二两乐句和第三、四两乐句的旋律线都是一起一

伏，四个乐句的落音也跟着旋律线的起伏而一高一低。

4．两者都用展衍法迤逦铺开旋律，四乐句之中只有第四乐句是第二乐句的不完全再现或不完全模进，没有明显的重复。

5．两者都是顶真格旋律，三个顶真音各不相同。

6．第四乐句都因上顶第三乐句的落音而变化了旋律的再现或模进：

例138

《孟姜女》 再现第二乐句的旋律

顶真格旋律

肖邦：C小调《谐谑曲》 顶真格旋律

（走句）

模进第二乐句的旋律

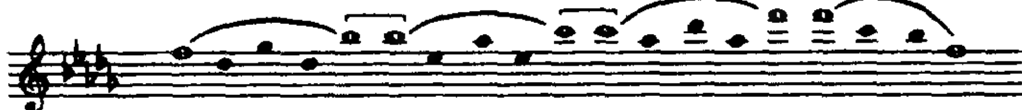
“起承转合”型的四乐句乐段，第四乐句往往是第二乐句的重复；中国民歌如《月儿弯弯照九州》、《凤阳花鼓》、《八月桂花遍地开》，外国作品如门德尔松的小提琴协奏曲第一乐章的副部主题（第131－168小节）都是如此。《孟姜女》和肖邦的主题的第四乐句变完全的重复（再现或模进）为不完全的重复，是为了顶真之故；同时对于展衍式的抒情旋律来说，减少重复的因素，也是很自然的。（在肖邦的这个作品里，顶真的手法不仅用于副部主题的呈示和再现，还用于副部主题的展开，而且用得更加频繁，见本文的第四部分。）

中外音乐作品中，因顶真而改变重复乐句或模进乐句的第一音或开头几个音，是常见的。中国民歌除《孟姜女》外，《劳动小唱》也是典型的例子。外国作品如舒柏特《冬之旅》中的《菩提树》：“我曾在树皮上面，刻下许多情语；无论欢乐和忧虑，总往它那里去。”其中“无论欢乐和忧虑”一句重复“我曾在树皮上面”的旋律，但“无”字的旋律为了上顶“语”字，比“我”字的旋律移高了

二度。舒柏特的《春之信念》也是一样："那温柔的春风已苏醒"一句的旋律和"它轻轻地吹拂日夜不停"的旋律相重复，但"它"字的旋律为了上顶"醒"字，比"那"字移低了二度。从这些例子可以看出，作曲家用顶真手法，使这些抒情旋律宛转递传的意图，是非常清楚的。

在肖邦的降B小调谐谑曲的副部主题中，顶真音所起的作用就更大了。它们不仅是各乐句宛转递传的媒介，而且成为关键性的核心音。这个主题中前面三个乐句的旋律步步向上，每个乐句都以大六度向上跳进，结束在各该乐句的最高音上。三个乐句顶真相续，逐步走向旋律的最高音 f^3，好像是一唱三叹，表现了对理想世界的热烈向往；而第四乐句则从第三乐句的最高音逐步下降，在第二乐句和第一乐句的最高音（c^3 和 $^bb^2$）上徘徊，然后下降到这个主题的开始音。作为旋律发展的枢纽的三个最高音，刚好是联系四个乐句的顶真音。三个顶真音在其中所处的重要地位，有如下例所示：

例139



由四个短句（乐节）构成的"起承转合"型乐段，也常用同样的顶真手法；如舒柏特的声乐套曲《美丽的磨坊女》第六曲《疑问》：

我不愿问那花儿，也不愿问那星星，

因为它们都不能回答我想知道的事情。

我不是一个园丁，星星又远在天心；

啊小溪，我愿问你，并向你倾诉心情。

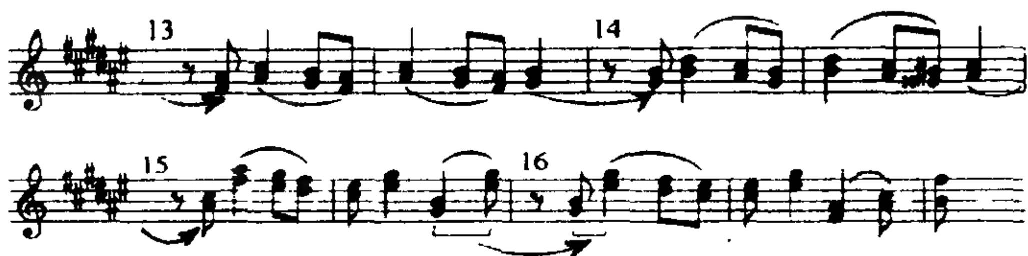
构成双重"起承转合"型乐段的八个短句，全部用顶真音环环相扣，把悬而不决的疑问语气，一线相牵，贯串到底。

二、由一连串短句(有时和短小乐汇相交替)鳞次栉比组合而成的大乐段中,相邻的短句都用顶真音串连起来,造成蜿蜒起伏、滔滔不绝的气势。这种顶真格旋律,在外国舞曲中特别具有典型意义。贝多芬的G大调钢琴奏鸣曲(作品49之2)第二乐章(小步舞曲)第一部分和柴可夫斯基的歌剧《奥涅金》第二幕的圆舞曲主题,都由动机和乐节互相交替,作为顶真的环节。李斯特的第六首《匈牙利狂想曲》末段(弗里茨卡舞曲)和柴可夫斯基的舞剧《天鹅湖》第三幕《西班牙舞曲》的中段,都是同样长短的乐节的排比进行。《西班牙舞曲》的中段共有16个顶真环节,前面六个环节一音顶一音,而第七、第八、第九环节之间则变化为二音顶二音,然后周而复始。上递下传的顶真格旋律,有如一江春水,川流不息,造成欢畅流利的生动气氛:

例140

Allegro non troppo (Tempo di bolero)

p espress.



我国民族器乐曲《春江花月夜》,则在套曲范围内系统地运用了同样的手法。这首乐曲是1925年前后由上海大同乐会的柳尧章和郑觐文根据近代上海派琵琶家汪昱庭(1872-1951)的传谱《浔阳夜月》改编而成,而汪昱庭的《浔阳夜月》则是根据李芳园的改编谱《浔阳琵琶》发展而成的。《浔阳琵琶》、《浔阳夜月》和《春江花月夜》都是近代的改编曲,但这个曲子的顶真手法,早在清乾隆、嘉庆间(1736-1820年)早期南汇派琵琶家鞠士林的传谱《夕阳箫鼓》中就已经形成了;也就是说,在18世纪的传谱中,就已经用了顶真手法。《浔阳琵琶》和《浔阳夜月》的标题,都是根据白居易《琵琶行》的诗意命名的。连波同志为白居易的诗谱写的女声独唱曲《琵琶行》,就是在《浔阳夜月》的音调基础上进行创作的。基本主题是典型的顶真格旋律,在全曲中出现了三次:“浔阳江头夜送客”4句、“千呼万唤始出来”4句和“我闻琵琶已叹息”4句,都唱这个旋律。每句都用顶真音环环相扣,第一、四两句还各分两个短句,也用顶真音宛转递传。“我闻琵琶已叹息”一段歌词重复后两句,顶真格旋律由4句扩展为6句。顶真手法的运用,和宛转深沉的抒情气息和古朴典雅的风格相协调。

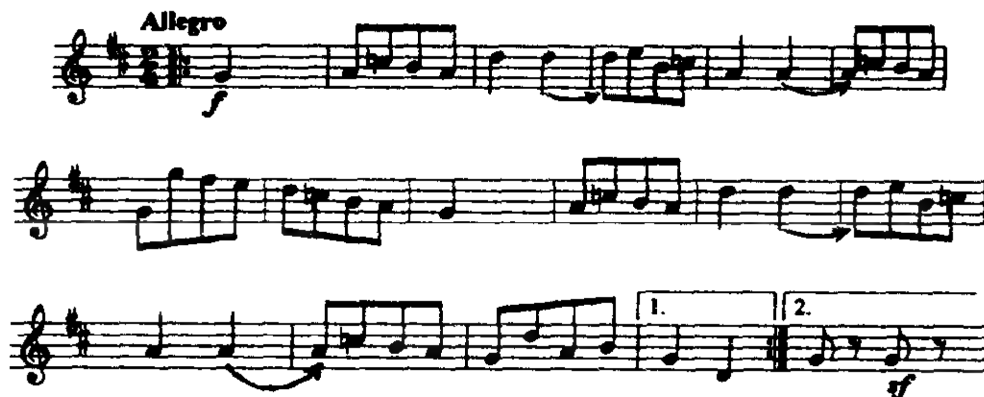
三、一系列快速的短小动机,用顶真音环环相扣,适合于表现紧张、活跃的情绪,如琵琶独奏曲《十面埋伏》中的“小战”一段;也可以表现生动活泼的欢快情绪,如江南丝竹《三六》中的“合头”:

例141



这个“合头”在全曲中出现了5次。在这里，一系列短小的乐汇，由一个或两个顶真音紧紧地扣起来；由此而构成的生气蓬勃的旋律，产生了一股推动力，不仅推动了速度的发展，也推动了调性的发展。全曲速度由慢逐渐加快，到尾声成为急板。第一个“合头”把调性引向上五度宫音系统，第三个“合头”又把调性引向下五度宫音系统，到尾声才由下五度宫音系统回到基本宫音系统，这就形成了类似西方音乐中常见的“主——属——下属——主”的调性布局。这种速度的发展和调性的发展，是在多次出现的“合头”的推动下达到的；而“合头”的这股推动力，是同顶真音所起的作用密切相关的。但这种效果，要在快速度的乐曲中才有效。奥芬巴赫的歌剧《天堂与地狱》第一幕的加罗普舞曲，洋溢着热烈欢腾的情绪：

例142



但圣－桑在《动物狂欢节》中把这个主题改成庄严的行板，并把旋律移到低音部，由弦乐器轻轻奏出，就完全没有欢快的气氛，而变成乌龟的爬行了。

四、内部结构不均衡的旋律，顶真环节的区分常和内部结构的区分相一致，同呼同吸，亦步亦趋，从而加强了旋律的抑扬起伏：

1. 内部结构先分后合（短—短—长）的综合型旋律，顶真环节也是先分后合。

(1) 在综合型乐段中，顶真环节是：乐节＋乐节＋乐句；如江苏民间乐曲《万民欢》（十番锣鼓）的大合头：

例143



西方乐曲如门德尔松《意大利交响曲》第二乐章开头的主题（二段式），也是同样结构的顶真格旋律：

例144



这个主题描写那不勒斯巡礼者的行列和庄严清净的歌声，第二段包含 D 小调—F 大调—A 大调—D 小调的调性循环，顶真音刚好是 D、F、A 三调的主音。庄重、匀称的节奏和综合型乐段的

顶真格旋律相结合，是颂歌的典型写法。试举一首真正的宗教颂歌——1868 年英国教会作曲家艾尔威（1816 – 1893）所作的《给他戴上许多王冠》，同上例作一比较，不仅曲式结构相同，顶真格旋律的顶真布局也如出一辙：

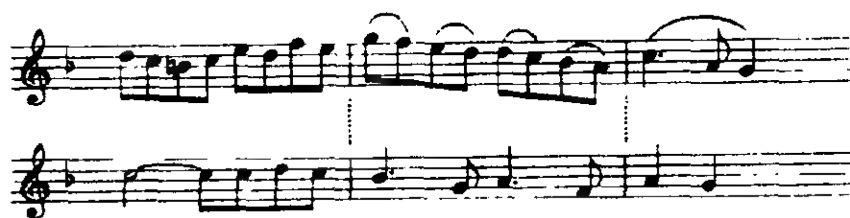
例145



这首颂歌第二段的开头两个顶真环节，都以大六度上行跳进到顶真音，旋律步步迂回向上，表现出一种迫切的祈愿和热望，则又同上述肖邦降 B 小调谐谑曲的副部主题非常相似。颂歌常利用顶真格旋律前呼后应，平稳地过渡的特点，来表现庄严和平的气氛。贝多芬的《田园交响曲》末乐章的最后一段（第 237 – 244 小节），也是这种性质的顶真格旋律。

例146





上例是贝多芬第五首小提琴奏鸣曲(作品 24)第四乐章开头的主题(复乐段),在原稿中旋律很平,顶真环节的区分也和综合型的结构不完全一致;但在定稿中,不仅旋律有了明显的起伏,顶真环节的区分也和复乐段中综合型大乐句的结构完全一致了。

(2) 在综合型乐句中,顶真的环节是:动机 + 动机 + 乐节;如:

1. 亚当:舞剧《吉赛尔》第一幕的爱情主题:

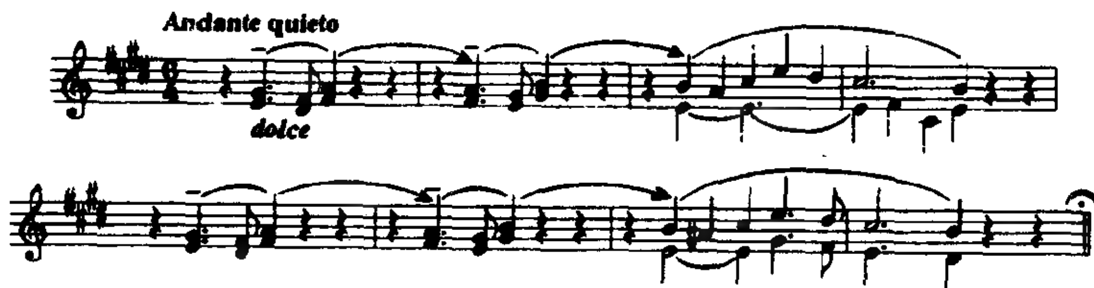
例147



(有 * 号的是和弦外音)。

2. 李斯特:《旅行的年代》第二年(意大利)中的《婚约》:

例148



3. 黄自:《玫瑰三愿》

例149



以上三例中，例 149 的前乐句和例 148 的前后两乐句，都按综合型乐句的结构划分顶真环节，例 147 则乐句内部和两乐句之间都用顶真音一线相牵。三者不仅有同样的综合型乐句结构，同样按综合型乐句结构划分顶真环节，而且具有同样性质的抒情格调，甚至开头两小节实质上是同一旋律的变形——例 147 和例 148 互为反行，例 147 和例 149 互为逆行，例 148 和例 149 互为反行加逆行。这样的结构和顶真手法，对于温柔妩媚的抒情歌唱性旋律是有典型意义的。

莫扎特 A 大调钢琴奏鸣曲（K.V.331）第一乐章变奏曲的主题，也具有同样的特点；但它的分句法，历来是有分歧的。主要有两种分句法：一种解释为扬抑格，即强起的节奏；另一种解释为抑扬格，即弱起的节奏。解释为扬抑格的，有德国钢琴家勒柏特（Sigmund Lebert，1822 – 1884）和前苏联钢琴家戈尔登怀泽尔（Goldenweizer，1875 – 1961）等人；勒柏特更趋极端，他把每个扬抑格动机还分为两个扬抑格副动机，当代加拿大钢琴家古尔德（Glenn Gould，1932 – ）就是这样演奏的。按照这种解释，这个主题就完全没有顶真的现象：

例150



解释为抑扬格的，有奥地利钢琴家埃普什坦因（Richard Epstein，1869 – 1919）、莫拉维亚钢琴家勃吕尔（Ignaz Brüll，1846 – 1907）、捷克钢琴家克累德巴（Kredba，1904 – ）等人。按照这种解释，这个主题的顶真格旋律，是和综合型乐句的结构完全符合

的：



其实，这个主题的抑扬格节奏是很明显的，不过省去了开头的弱拍而已；而抑扬格节奏省去开头的弱拍，也是很常见的，如在贝多芬的F大调浪漫曲（作品50）、门德尔松的A大调无词歌（作品62之6）和柴可夫斯基的《四季·十一月》（作品37之11）中，第一乐句都省去开头的弱拍，而在第二乐句中，这个弱拍就都出来了。声乐作品中省去弱拍，多半是为了歌词的关系；如舒柏特《美丽的磨坊女》中的《绿色的琴带》第一部分是一个弱起的乐段，分四个乐节互相顶真，歌词是抑扬格，只有第一句是扬抑格，所以旋律也省去了开头的弱拍。

抑扬格旋律以动机或乐节为顶真环节，构成顶真格乐句，在德国民歌中最为常见；如德国民歌《小指环》（例152）：



再如德国民歌《喜讯》（例153）：





有些扬抑格歌词的民歌用了强起的节奏,往往一经改成弱起的节奏,也就变成以动机或乐节为顶真环节的顶真格旋律了;如德国民歌《啊亲爱的奥古斯丁》(例 154):

例154



改为弱起的节奏,就变成另一首民歌《朋友快乐歌》(例 155):

例155



按照德国音乐学家里曼(1849 – 1919)的理论,一切动机都是抑扬格的,因此一切乐句都是弱起的。他并把抑扬格动机的理论,推广到小节的强弱关系,乐节和乐句的强弱关系,以至于段落的强弱关系。从节奏的生活基础,即人类生理和心理活动的节奏来说,他的理论是有一定根据的。《洪湖赤卫队》第一场韩英要赤卫队撤退时说:“我们是(比手势)这样打人有力呀,还

是先把手收回来，再打出去更有力？"赤卫队员们用手比试着说："当然先收回来，再打出去更有力。"先收回来，再打出去，就是从弱到强，也就是抑扬格节奏。这种节奏确实是大量存在的。有些乐句貌似扬抑格，究其实际，还是抑扬格。但如果把里曼的理论绝对化起来，就常常会和作曲家的构思发生矛盾。因为扬抑格的节奏，也确实是存在的。对顶真格旋律来说，抑扬格乐句的顶真环节，是符合于抑扬格节奏的强弱关系的；如莫扎特 F 大调钢琴奏鸣曲(K.V.332)第一乐章主部主题的补充句(第 13－20 小节)和贝多芬第一交响曲第二乐章的赋格段主题(第 1－7 小节)。同样，扬抑格乐句的顶真环节，也是符合于扬抑格节奏的强弱关系的，如贝多芬降 B 大调钢琴三重奏(作品 97)第二乐章的主题。所以，顶真格旋律的顶真环节，是判断节奏的强弱关系的一个有力的依据。把莫扎特 A 大调奏鸣曲第一乐章的变奏曲主题解释为扬抑格节奏，不符合顶真的格律，是很不自然的。

(3) 在综合型的乐节中，顶真环节是：副动机＋副动机＋动机；如例 156 青主的《红满枝》：



再如例 157 莫扎特：K.V.550g 小调交响曲第一乐章主部主题



副动机是音乐语言中最小的细胞。副动机与副动机之间结合得更紧，通常没有明显的呼吸，也没有互相区分的痕迹，经常是联

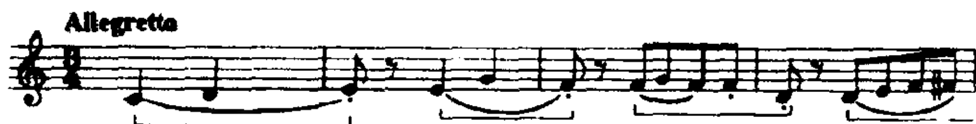
成一片的。上述莫扎特A大调奏鸣曲第一乐章变奏曲的主题中,第3-4小节也是这种综合型乐节;但同前两小节相比,并没有愈分愈细的感觉,反而感到第3-4小节是第1-2小节的综合,即"短—短—长"中的"长"了。

2. 内部结构先合后分(长—短—短)的分散型旋律,顶真环节的区分也是先合后分;如柴可夫斯基的《四季·六月》(第2-6小节及第12-16小节)和韦伯《邀舞》的引子(第1-9小节)。这些顶真格乐句,利用先长后短、从合到分、既有顿挫、又有联络的旋律结构来表现稳重含蓄、彬彬有礼的意态和轻舟荡漾、从容不迫的情趣,都恰到好处。

3. 内部结构先合、后分、再合(长—短—长)的顶真格旋律,顶真环节的区分也和内部结构相一致。如莫扎特C大调第四十一交响曲(K.V.551)第一乐章的副部主题和贝多芬第一首钢琴奏鸣曲(作品2之1)第四乐章的插部主题,都是快速的抒情主题,当波状旋律下行时,短小动机的顶真相接,促使趋向稳定的旋律线增加了弹性,把为美好的理想而悠然神往的意境,表现得更为动人。贝多芬第五交响曲第四乐章开头是一个英勇豪迈的主题,当旋律线向上冲击时,利用短小动机的顶真相接,产生了推动前进的力量。贝多芬第五首小提琴奏鸣曲(作品24)第一乐章的主部主题也是快速的抒情主题,优美流利生动,像一首青春的赞歌。开头三个顶真环节合而为一,中间三个环节分开,有一唱三叹的效果。

4. 内部结构先分、后合、再分的顶真格旋律,如克赖斯勒《贝多芬主题小回旋曲》的主题:

例158





当旋律线蜿蜒而上时，两头用短小动机顶真相接，使旋律更显得优美生动、轻快活泼。

五、双组叠句递传，是一种特殊的顶真格式，就是从前面两个乐句或乐节中，各取一个乐汇，作为顶真的枢纽，承上启下，总缩一笔；如：

1．福建民歌《采茶扑蝶》：

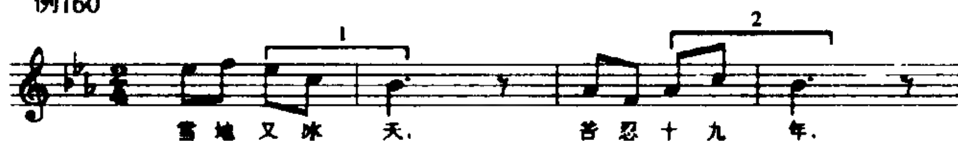
例159





2．《苏武牧羊》：

例160





3．贝多芬:f 小调钢琴奏鸣曲第一乐章主部主题：

例161





以上三例风格悬殊,但音乐思维形式却是完全一致的。这种句法,在古体诗中是常见的,如:“草茫茫,土苍苍;苍苍茫茫在何处?”(白居易:《草茫茫》)“少亦苦,老亦苦;少苦老苦两如何?”(白居易:《上阳白发人》)“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语,嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。”(白居易:《琵琶行》)但在音乐中比较少见。

“断”和“连”,“顶”和“咬”,“露”和“藏”

顶真格旋律的特点是“藕断丝连”:“断”中见“连”,“连”中见“断”;蕴借含蓄,意趣盎然。当各个顶真环节之间有一定的间隙时,隔开一定距离的同音相顶,使旋律一线相牵,仿佛“心有灵犀一点通”。肖邦第三首谐谑曲副部主题的各个乐句之间都有轻巧的走句,间隙很长;但各乐句顶真相续,一线贯通,“断”中见“连”。反之,如果各个顶真环节紧密相连,间不容发,则一环扣一环的顶真音的出现,反而突出了“环”的存在,起了分离作用,因而“连”中见“断”;如柴可夫斯基第四交响曲第二乐章开头的主题:

例162



有些旋律以短小动机作为顶真环节,节奏很紧凑;作曲家常

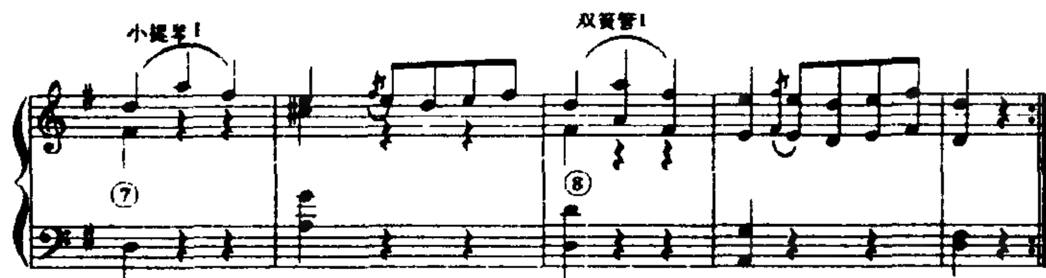
常在每个环节的末尾安排一个顿音或休止符，造成小小的间隙，又用同音相顶；一方面“连”中见“断”，另一方面又“断”中见“连”。这种旋律轻盈纤巧，有如蜻蜓点水；如上述莫扎特F大调奏鸣曲(K.V.332)第一乐章主部主题的补充句、贝多芬第一交响曲第二乐章赋格段的主题和克赖斯勒《贝多芬主题小回旋曲》的主题。

有些旋律同样以短小动机作为顶真环节，但有时故意省去一个顶真音，藏头露尾，意存含蓄，有“此时无声胜有声”之妙；如贝多芬第一首钢琴奏鸣曲第三乐章的小步舞曲主题，第一和第二乐句各省去一个顶真音，第三乐句则用叠句递传。

莫扎特g小调交响曲(K.V.550)第三乐章小步舞曲的三声中部第一段包含八个顶真环节：

例163

Trio(Allegro)



顶真手法先露后藏：开始两个环节，是明显的顶真；第三环节省去弱拍上的顶真音，已隐而不露，但从最后两个环节的相应旋律来看，省去了 b 音是明显的。以后几个环节，由第一小提琴递传给双簧管，双簧管递传给长笛，长笛递传给第一小提琴，第一小提琴再递传给第一双簧管。从第四环节起，节奏紧凑起来，各个环节之间没有了间隙。最后，顶真格旋律由长笛递传给第一小提琴，又由第一小提琴递传给双簧管时，用侵入终止隐蔽了顶真音。这种手法，很像我们民间戏曲中的"鱼咬尾"。鱼咬尾有过门咬唱腔，有唱腔咬过门，也有唱腔咬唱腔（在对唱的场合）；即唱腔的声音未尽，过门就抢入演奏；或过门未完，唱腔抢入演唱；或男腔未完，女腔抢入演唱。在这种情况下，交接音往往就是顶真音。"鱼咬尾"的"咬"字很形象化，在莫扎特的这段音乐中，最后是小提琴咬长笛（标有⑦处），双簧管又咬小提琴（标有⑧处）。

还有一些顶真格旋律，因环环相扣的顶真音连结成一个音而显得气息宽广；但顶真的痕迹犹在，顶真音还是隐约可闻。这也是一种藏而不露的顶真格旋律；如贝多芬第五交响曲第二乐章开头的主题，如果某些顶真音不连结起来，这个旋律应该是这样的：

例164





从以上各例可以看出,顶真格决不是一个一板三眼、千篇一律的公式,要写得连中见断、断中见连、时顶时咬、藏而不露、虚实相间、疏密有节,是大有文章可做的。在这方面,西方作曲家运用顶真格旋律的手法,是值得我们借鉴的。

发展主题的顶真手法

顶真的手法不仅用于构成旋律,也用于发展主题。发展主题所用的顶真手法,比起构成旋律来,常在更为广阔的范围内进行,因而产生的动力也就更大了。

一、以单线条的顶真为转调的枢纽,进行调性的展开。如肖邦第三首谐谑曲的展开部,在展开副部主题时(第 288 - 351 小节),扩大了呈示副部主题所用的顶真手法,造成一个长大系列的乐句的连锁反应,进行调性发展。副部主题在呈示部中是由“起—承—转—合”关系的四个乐句组成的。展开这个主题时,最初像在呈示部中一样;但从“转”句开始,就继续以顶真音为枢纽,发动了转调乐句的连锁反应,从降 D 大调通过下属系和属系调,进入等音关系的主音小调(升 C 小调)的属和弦,直接引向谐谑曲的再现部。展开主题所用的顶真手法,像在呈示部中一样,是单线条的旋律顶真;但范围扩大了。动力增强了。

二、同一个顶真格旋律用模仿复调的手法,在两声部之间宛转递传。如四川音乐学院作曲系朱舟、俞抒、高为杰三位同志新创作的民族管弦乐曲《蜀宫夜宴》第一部分后半段,描写前蜀宫廷钟鼓齐鸣,管弦纷奏,宾主从容款步,在典雅堂皇的音乐声中入殿就席,用委婉飘逸、迤逦连绵的顶真格旋律,表现古代典

雅的宫廷音乐风格。开始唢呐和笙互相模仿,顶真格旋律在两声部之间参差进行。随后这个旋律由二胡和中胡承接,递传给琵琶和扬琴,再加上笙、管、箫、笛,气氛渐渐高涨,这时顶真格旋律在不同乐器之间作单线条的递传。这段音乐,刚好切合前面提到的刘禹锡《踏歌行》的意境:“新词宛转递相传,振袖倾鬟风露前。”这两句诗,作为这段音乐的注解,倒是很恰切的。

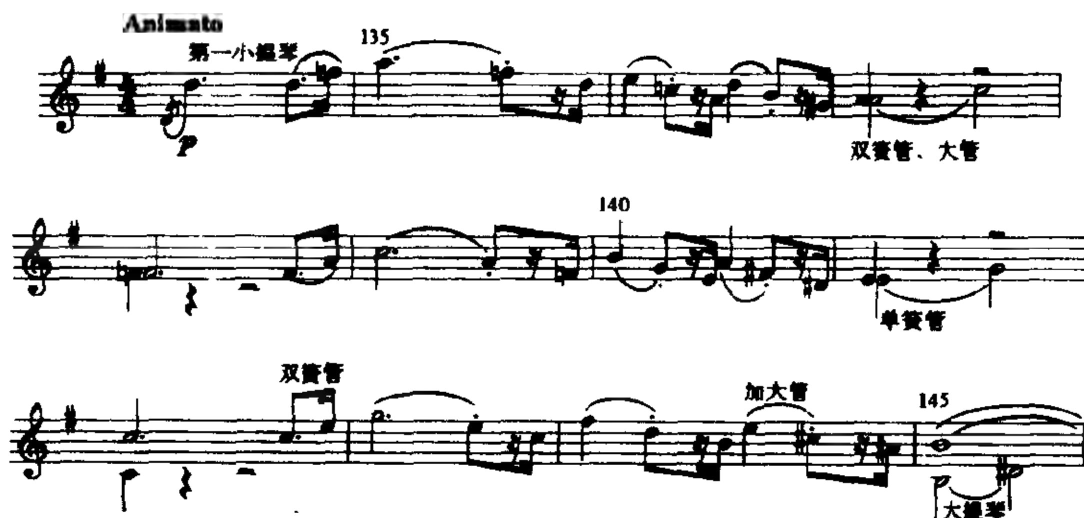
三、当主题核心进行调性发展时,或旋律线向高潮发展时,“鱼咬尾”式的顶真环节在两声部之间递传,推动调性的发展,或把旋律线推向高潮。如贝多芬第四钢琴协奏曲第一乐章的副部第二主题,以一个乐句作为主题核心,从 d 小调,通过 a 小调、F 大调、e 小调、C 大调、b 小调、e 小调、G 大调,进入 D 大调,形成调性循环时,旋律的各个顶真环节,与低音的

例165



互相接榫,在两声部之间上下递传,环环相扣。然后再由单线条的旋律顶真,引向主题的高潮。

例166





这个主题实际上跟贝多芬第二交响曲第一乐章副部主题的结尾(第 78－80 小节)和他的第二十一首钢琴奏鸣曲(作品 53)第一乐章结束部的末段(第 80—86 小节)是同一个音调(这个音调在莫扎特 K.V.284D 大调钢琴奏鸣曲第一乐章的结束部中就曾使用过);但在第四协奏曲中,用顶真手法在一系列关系调上递转,音乐形象获得了蓬勃的发展,颇有“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”的意味。

在柴可夫斯基的歌剧《奥涅金》第二幕连斯基咏叹调(三段式)的再现部中,复乐段的第二乐句有了广阔的发展。连斯基唱到“诚挚的人,亲爱的人,你来,你来!”时,用一个动机多次模进,引向旋律的最高点。这时模进动机的顶真环节,在人声和伴奏声部之间上递下传,小提琴咬人声,人声咬小提琴,小提琴再咬人声……环环相扣,逐步走向高潮;再由人声作单线条的旋律顶真,表现出低徊缠绵、一往情深的思绪,一缕魂牵梦绕的情丝,大有“春蚕到死丝方尽”的意味。

例167

Andante stringendo





四、在大规模的交响性发展中,多声部结构的发展线条,常以顶真音为枢纽,有顶有咬,互相递传。这种纵横交错的顶真音,有如追踪物质运行和变化过程的示踪元素一样,成为追踪旋律发展、音色变化和调性转换的“示踪音素”。例如李斯特的第一钢琴协奏曲,第一主题由乐队和钢琴交替发展,从降 E 大调开始,中间以^{b}C—^{b}E－c－＃G＝^{b}A－^{b}E－G－＃C－＃E＝F－＃C－F－＃F－D－G－^{b}E 为顶真的枢纽音,由各声部互相递传,通过降 E 大调－E 大调－F 大调—升 F 大调—G 大调—降 E 大调的调性循环,把一个热情洋溢的主题,发挥得淋漓尽致,赋予浮想联翩的浪漫色彩。

例168

Allegro maestoso

钢琴

乐队

26 mf

30 华彩句 mf

35

华彩句

单簧管

45

mf

espressivo

p

55

小提琴

p

cresc.

60

poco rit.

大提琴

espr.

65

70

cresc.

ff animato

75

ff

80

13

95

100

105

华彩句

107

顶真环节的扩大

顶真格诗歌的顶真环节，小至逐句相顶（如乔梦符的《小桃红》），大至《调笑转踏》的一诗一词相顶；音乐中的顶真原则有更大的伸缩性：小至动机或副动机相顶，其次乐节、乐句相顶，再扩大是段落与段落相顶，甚至乐章与乐章相顶。

在莫扎特的g小调弦乐五重奏（K.V.516）第二乐章小步舞曲中，三声中部和两端部分只有调式的对比，没有主题的对比。从第一部分到三声中部，用宛转递传的顶真手法抹去了两部分之间的界线。第一部分的结尾和三声中部的开头，用同一旋律，同样的和声，从g小调递传到G大调。

例169



在贝多芬的E小调钢琴奏鸣曲（作品90）第一乐章中，从展开部的结尾到再现部，是用再现部的开头三个音（第144小节），像接棒一样接起来的。这一段起接棒作用的音乐，节奏由短而长，又由长而短，音区由高而低，力度由强而弱，又由弱而强；接棒音在两声部之间递传，逐渐接近再现部，造成了“千呼万唤始出来”的效果。

至于呈示部的结尾与展开部的开头相顶，更是奏鸣曲式的常事；以贝多芬的钢琴奏鸣曲和交响曲为例，如：

例170



第七钢琴奏鸣曲第一乐章

呈示部的尾　展开部的头

第二十一钢琴奏鸣曲第一乐章

展开部

第七交响曲第一乐章

展开部

第八交响曲第一乐章

展开部

舒曼的第一交响曲第二、三两乐章，是连续不断地紧接着的。第三乐章承接第二乐章结尾的主题，加以变形，使两乐章紧密相扣，一气呵成，是顶真手法用于乐章之间的典型一例。

例171

第二乐章

Larghetto

第三乐章

Molto vivace

段落之间和乐章之间以共同音、共同主题或主题变形的方法上下递承，是一种贯串发展的手法，和构成旋律、发展主题的顶真手法，是一脉相承的。

结　　语

一、顶真是中外音乐共有的现象，有一些共同的规律，是共同的思维形式在音乐上的反映。

二、顶真格诗歌有一些是游戏笔墨，音乐上的顶真手法则不同，是一种构成旋律和展开主题的手法，也是一种贯串发展的手法，有一定的表现意义和表现效果。

三、顶真格旋律和旋律内部结构有密切关系，是分句法的一个标志。

四、西方音乐中处理顶真格旋律和用顶真手法发展主题，有一些独到的经验，可供我们借鉴。

五、顶真手法不仅见于民间和古典创作，也用于现代创作。研究这一现象，对作曲、演奏、演唱和分析作品都有现实意义；但有关这方面的研究，在国内国外，都还是一个空白点。本文之作，意在抛砖引玉，引起大家的注意，一同作进一步的研究。

注：

① 摩尔根：《古代社会》第286页，三联书店1957年版。

② 《资本论》第1卷第8页，人民出版社1957年版。

③ 马克思：《政治经济学批判》序言，见《马克思恩格斯选集》第2卷第82页。

④ 《战斗中的祈祷》见钱春绮译《德国诗选》（上海文艺出版社1960年版）第237页；《小夜曲》见钱春绮译《歌德诗集》上册（上海译文出版社1982年版）第132页。《小夜曲》分五节，每节诗的最后一句是副歌性质的重复句；除去这句重复句不算，每节诗的末句和第二节诗的首句都用叠句相承的形式。

⑤ 见中国音乐研究所编《中国民歌》简谱本（音乐出版社1960年版）

第 201 页。

⑥ 见《中国民歌》第 57 页。

⑦ 见《外国歌曲》第一集(人民音乐出版社 1979 年版)第 179 页;《外国名歌 201 首》(人民音乐出版社 1981 年版)第 285 页。

⑧ 肖邦的升 C 小调谐谑曲第 156 - 191 小节,降 B 小调谐谑曲第 65 - 96 小节。

⑨ 展衍是德文 Fortspinnungen 的译名,原文由 Fort(向前)和 Spinnungen(纺绩)两字连缀而成,意思是像蚕儿吐丝一样慢慢延伸。作为一种发展旋律的手法,是把旋律线逐渐伸展,既不是简单的重复,也不是突然的对比。打一个形象化的比喻,简单的重复和突然的对比好比做广播体操,而展衍则像打太极拳。由重复和对比构成的旋律,如贝多芬第六首钢琴奏鸣曲(作品 10 之 2)第一乐章的主部主题。这个三乐句乐段的各乐句都由动机的模进构成,而各乐句之间则相互对比,三个乐句用同一个顶真音串连起来;虽然也是顶真格旋律,各乐句之间的关系和顶真音的用法都和"起承转合"式的乐段不一样。

双拽头体和巴歌体

12世纪前后，东西方诗人和音乐家不约而同地创制了一种同样结构的歌曲形式——我国北宋时期的“双拽头”词体和中世纪欧洲行吟诗人的“巴歌体”，在结构上可以说得上“五雀六燕，铢两悉称”；这一古代世界音乐史上无独有偶的现象，是非常耐人寻味的。

双拽头和双拽头体

词是兴于唐代而盛于宋代的诗歌体裁。除了单调小令以外，一首词通常分为上下两片，称为双调。有时上片内部又分为结构相同的两段，即双拽头。包含双拽头的词体，称为双拽头体。

双拽头体相传始创于北宋词人周邦彦（1057—1121）的《瑞龙吟》[1]：

章台路。还见褪粉梅梢，试花桃树。愔愔坊陌人家，定巢燕子，归来旧处。　黯凝伫。因念个人痴小，乍窥门户。侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语。　前度刘郎重到，访邻寻里，同时歌舞。惟有旧家秋娘，声价如故。吟笺赋笔，犹记燕台句。知谁伴、名园露饮，东城闲步。事与孤鸿去。探春尽是，伤离意绪。官柳低金缕。归骑晚，纤纤池

塘飞雨。断肠院落，一帘风絮。

这首词分三段，前两段是双拽头，句法都是三、六、四、六、四、四，平仄和韵位也都相同。《瑞龙吟》的唱法早已失传，但南宋词人黄昇在《花庵词选》中曾分析了它的形式结构和调性布局：

> 此词自“章台路”至“归来旧处”是第一段，自“黯凝伫”至“盈盈笑语”是第二段，此之谓双拽头，属正平调。自“前度刘郎”以下即犯大石，系第三段。至“归骑晚”以下四句，再归正平。（诸本皆以“吟笺赋笔”处分段，非也）。

姜夔在《凄凉犯》词序中说“凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类；如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调，其他准此”。《瑞龙吟》的第三段，就用了这种同主音的转调。正平调是太簇羽，以四字住，大石调是太簇商，也以四字住，所以正平调可以犯大石调（如以黄钟为 d，正平调和大石调分别是 e 羽调和 e 商调）。根据黄昇的分析，我们可以给《瑞龙吟》画出一个结构图式：

	双拽头		再现部	
‖:	27 :	‖ 62 +	17	‖
	正平调	大石调	正平调	
	（e 羽）	（e 商）	（e 羽）	

第三段的最后四句是一个再现部，不仅再现了双拽头的调性，也再现了双拽头最后三句“六、四、四”的句式。

《瑞龙吟》的唱法固已失传，但南宋词人姜夔（约 1155—约

1221)所作另一首双拽头体的《秋宵吟》词却记有旁谱，至今不失为双拽头音乐的一个硕果仅存的实例：

例172

秋 宵 吟

姜夔自度曲
杨荫浏译谱

A

古 帘 空. 坠 月 皎. 坐 久 西 窗 人 悄.
蛩 吟 苦. 渐 漏 水 丁 丁. 箭 壶 催
晓.

A

引 凉 飔 动 翠 葆. 露 脚 斜 飞
云 表. 因 嗟 念. 似 去 国 情
怀. 暮 帆 烟 草.

B

带 眼 销 磨. 为
近 日 愁 多 顿 老. 卫 娘 何 在. 宋 玉 归
来. 两 地 暗 萦 绕. 摇 落 江 枫
早. 嫩 约 无 凭. 幽 梦 又 杳. 但 盈 盈. 泪 洒
单 衣. 今 夕 何 夕 恨 未 了.

《秋宵吟》原注“越调”，即黄钟商(d 商调.它的调性是统一的，第三段没有转调，也没有再现部。韵律结构则比周邦彦的《瑞龙吟》更为严谨，双拽头的句读、平仄和韵位都一丝不苟，完全相同：

︶——(句)︶︶︶(韵)︶︶———︶(韵)
——︶(读)︶︶︶——(句)︶——︶(韵)|
︶——(句)︶︶︶(韵)︶︶———︶(韵)
——︶(读)︶︶︶——(句)︶——︶(韵)‖
︶︶︶——(句)︶︶︶(读)——︶︶(韵)
︶——︶(句)︶︶——(句)︶︶︶—︶(韵)
—︶——︶(韵)︶︶——(句)—︶︶︶(韵)
︶——(读)︶︶——(句)—︶—︶︶︶︶(韵)‖
(—号代表平声,︶号代表仄声)

从以上二例可以看出,双拽头体是一种AAB形式的词体,其中B段可以包含再现部(如《瑞龙吟》),也可以不包含再现部(如《秋宵吟》)。它的基本结构以及包含和不包含再现部的两种体式,都和中世纪欧洲行吟诗人的巴歌体如出一辙。

巴歌和巴歌体

AAB形式的歌曲来源很古,可以上溯到古希腊由正段(Strophe)、反段(antistrophe)和合段(epode)组成的"讴德"(Ode)。到了12世纪以后,这种形式的歌曲由法国南部的行吟诗人(Provençal troubadours)传布给法国北部的行吟诗人(trouvères),再由德国的恋诗歌手(Minnesinger)继承下来,并为后来的师傅歌手(Meistersinger)所接受。

现代音乐学上所谓"巴歌体"(Barform)的名称,是德国音乐学家洛伦兹(1868—1939)在他的《瓦格纳作品的形式探秘》(四卷本,1924—1933年柏林初版,1966年再版)一书中提出来的。瓦格纳写作歌剧《纽伦堡师傅歌手》时,研究了纽伦堡的古代编年史,采用了其中的资料。据17世纪法律教授瓦根宰尔

(1633—1708)所传述的师傅歌手作歌规程(Tablature)的开头一段是：

“每一首师傅歌手的巴歌(Bar)都有其特有的韵律和音节，由师傅口传下来；每一个歌手、诗人和唱歌比赛的记分员都必须对此耳熟能详。一首歌包含多少不一的诗节，由诗人决定。一节诗大多包含两个施托伦(Stollen)，用同一曲调唱出。一个施托伦包含若干行诗。接着是下歌(Abgesang)，也包含若干行诗，但每行都唱和前面两个施托伦不同的旋律。最后是另一段诗，唱的是和前面两个施托伦相同的旋律。”

从上面一段文字可以看出：

1. “巴歌”是包含几节歌的歌曲，其中每一节歌都采用AAB的形式，AA是上歌(Aufgesang)，而B为下歌，最后是A的再现部。换言之，AAB是巴歌中一节歌的形式，不是整个巴歌的形式。可是瓦格纳在《纽伦堡师傅歌手》中却称其中的一节歌为“巴歌”，如青年骑士瓦尔特在第3幕第2场中唱完了包含上歌和下歌的一节歌后，鞋匠师傅扎克斯对他说：“现在整个巴歌已经唱完”。因此洛伦兹也将错就错，把AAB形式的歌节定名为巴歌体。现在巴歌体的名称已经约定俗成，为广大音乐学者所接受，正像“奏鸣曲式”指的是奏鸣曲中一个乐章的形式，如今已没有人会把它误解为奏鸣曲的形式一样。

2. 两个结构相同的施托伦(Stollen的原义是“支柱”)构成上歌，正像结构相同的双拽头构成词的上片一样。巴歌体的上歌和下歌，相当于词的上片和下片。

3. 最后一段诗“唱的是和前面两个施托伦相同的旋律”，是指下歌的再现部，这在师傅歌手的歌曲中是必须具备的，但在恋诗歌手的歌曲中却可有可无。如早期恋诗歌手沃格尔魏德(约1170—约1230)的《巴勒斯坦之歌》有不完全的再现部：

例173

巴勒斯坦之歌

沃格尔魏德作歌
钱仁康译词

A　A　B　再现部

我已获得新的生命，自从我有罪的眼睛看到驰名
四海的土地，她们如此受尊敬。我所求者
已身领，我来到了这个城，人曾化为神的城。

后来另一恋诗歌手维茨拉夫(1265—1268间至1325)作曲的《失欢的人》有完全的再现部：

例174

失欢的人

奥 隆 根作词
维茨拉夫作曲
钱 仁 康译词

p A　*f*

一片痴情，被人哄骗到如今，最
负心人呀，我将永远离开你，我

p rit.

痛的心灵，为什么还不清醒？
已经失去一切希望和信心。）

B　*p a tempo*

但是她生得娇艳长得美，

洁白似百合花、红似玫瑰，

p A　*f*

站在我面前好像太阳放光辉；受

p rit.

创的心灵，你只好永远伤悲。

可是 15 世纪某恋诗歌手的一首《情歌》则根本没有再现部：

例175

情 歌

15世纪恋诗歌手的歌曲
钱 仁 康译词

我顺着圆圈跳舞，尽我一切力量；
我歌唱漂亮姑娘，学会的都使上，
我骑马漫游他乡，千万只
玉手相招，女人各色各样。

以上三例中，《巴勒斯坦之歌》和《失欢的人》类似《瑞龙吟》的结构，而《情歌》类似《秋宵吟》的结构。

在《纽伦堡师傅歌手》第 3 幕中，瓦尔特的"师傅歌曲"一共唱了 3 次，前两次是唱给扎克斯听的，第三次是在比赛会上唱的。第一次唱给扎克斯听是分段唱的，瓦格纳借扎克斯的嘴，对巴歌体的形式结构作了巧妙的比喻。瓦尔特先唱第一个施托伦：

例176

晨空里闪耀着玫瑰色霞
光，花的香味随风飘荡，我心花怒放.
良晨美景吸引着我走进花园去徜徉.

扎克斯提示说:“这是一个施托伦！现在注意继续唱与此完全相等的一段。”瓦尔特问:“为什么要相等?”扎克斯说:“让人们知道有个女人选中你,要和你结成一对。”于是瓦尔特继续唱第二个施托伦:

例177



扎克斯评论说:“你没有结束在开始的调上,师傅们讨厌这种东西,虽然我扎克斯可以同意你。现在再唱下歌。”瓦尔特问:“该唱些什么?”扎克斯说:“如果你已经真正找到合适的配偶,现在就要生男育女了”。于是瓦尔特继续唱下歌:

例178





这段下歌并没有再现部,这是不符合瓦根宰尔传述的作歌规程的;但是这部乐剧的第 1 幕第 3 场中,面包师傅科特纳所念的“作歌规程”是这样的:

> 每一首师傅歌手的巴歌必须合乎规矩,规定的各种条款,决不能违反。一节歌包含两个施托伦,两者都唱同样的旋律;施托伦包含若干行相连的诗,每一行诗的末尾要押韵。然后进入下歌,也必须有几行诗那么长,它有自己特有的旋律,和在施托伦中不一样。

这里根本没有下歌要再现施托伦一说。所以瓦尔特的师傅歌曲的结构,也是和《秋宵吟》一样的。不同之处在于师傅歌曲的第二个施托伦转入了属调,而《秋宵吟》的双拽头是不转调的。可是扎克斯却责怪瓦尔特说:“你没有结束在开始的调上,师傅们讨厌这种东西。”瓦尔特并没有接受扎克斯的这个忠告,第二次和第三次唱这首歌时,第二个施托伦依然转了调,只是第二次修改了歌词,第三次加长了篇幅而已。

应用巴歌体的传统音乐

巴歌体像双拽头体一样,具有以有无再现部为分野的两种体式:没有再现部的巴歌体以 AAB 为基本形式,还有 AABB、AABC、AABBC 等各种变化形式;有再现部的巴歌体以 AABa(不完全的再现部)或 AABA(完全的再现部)为基本形式,还有

AABBA，AABCA 等变化形式。

巴歌体是音乐史上影响很大的一种曲式，除了行吟诗人的歌曲以外，15、16 世纪德国的复调歌曲(Tenorlied)、新教徒的众赞歌(Chorale)、欧洲各国的民歌和 19 世纪浪漫派作曲家的艺术歌曲，也都常常采用巴歌体。

1．众赞歌　16 世纪以来路德宗(又译信义宗)基督教会的众赞歌，除了由天主教素歌改编而成的以外，其曲调有创作的，也有取自世俗歌曲的。不论创作的曲调还是世俗歌曲的曲调，都常常和师傅歌手的歌曲形式一脉相承。早期的众赞歌，如被恩格斯称为“16 世纪《马赛曲》”的《坚固保障歌》(歌词和曲调相传为 1529 年马丁·路德所作)，就用了有不完全再现部的巴歌体。路德宗教会诗人和作曲家菲利普·尼古拉(1556—1608)作曲的众赞歌，在形式上直接受到斯特拉斯堡地区师傅歌曲的影响。他的《醒醒吧，歌声在呼唤》(1599 年)曾被巴赫采入第 140 康塔塔，先后变化了 3 次，形式也是有不完全再现部的巴歌体：

例179

高声颂赞你的荣光

巴赫第140康塔塔的结尾众赞歌
钱仁康译词

高声颂赞你的荣光，
你的城门富丽堂皇，
让人间天上一同歌唱，
十二颗珍珠大放光芒。
听琴瑟齐鸣声悠扬，
天使守卫在宝座旁。)

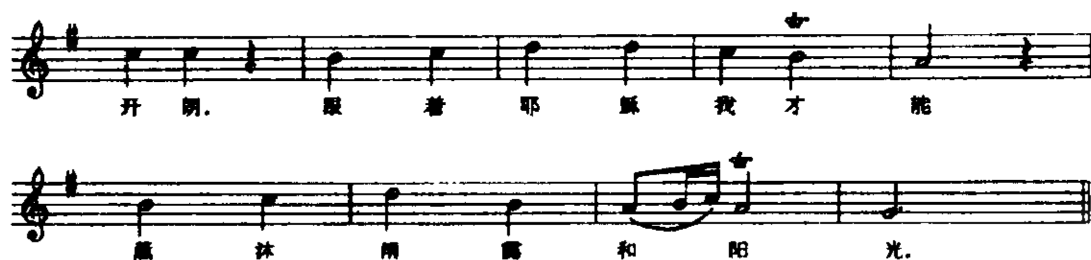


这首众赞歌的施托伦包含三句：第一、二句都从主调开始，结束在属调，第三句回到主调，完全符合巴歌体上的上歌要在原调结束的结构原则。在巴洛克时期的二部曲式中，第一部分总是结束在属调(或小调的Ⅲ级大调)；但当这种二部曲式向三部曲式转化的时候，第一部分就得像巴歌体一样结束在主调，巴赫第一《法国组曲》的第二小步舞曲就是这样的。把这首小步舞曲和巴赫第147康塔塔的众赞歌《耶稣，你是我的欢乐》相比，形式结构是一模一样的，都是有完全再现部的巴歌体，实质上就是三部曲式：

例180

耶稣，你是我的欢乐





巴赫《马太福音受难曲》中的众赞歌《你满脸淌着鲜血》是由16世纪德国作曲家哈斯勒(1564—1612)的爱情歌曲《我心烦意乱》(1601年)改编而成的,巴赫为它配置了九种不同的和声,并处理成不同的调式。这首曲调来源于世俗歌曲的众赞歌,采用了AABC结构的、没有再现部的巴歌体。在原来的世俗歌曲中,A和C同节奏,所以尽管上歌的旋律没有在下歌再现,还是有节奏的再现:

例181

我心烦意乱

哈斯勒作曲



但在巴赫的改编曲中,同节奏的是B和C,不是A和C,因而完全没有再现的因素:

例182

你满脸淌着鲜血

巴赫《马太福音受难曲》第63曲

保罗·格哈特(1687-1676)作词
钱 仁 康译词





《耶稣，你是我的欢乐》和《你满脸淌着鲜血》的歌词，是笔者参照原诗的音步和韵位译出的，从中可以看出，众赞歌的韵律结构是和音乐结构紧密配合的。两首众赞歌的上歌和下歌各有四句歌词，第一句和第三句押韵，第二句和第四句押韵，因此两个施托伦不仅旋律相同，歌词的韵律也是一致的。下歌换了旋律，同时也换了韵。

2．民歌　16世纪以来欧洲各国民歌最常见的形式，就是有再现部的巴歌体，旋律由AABA四句组成。德国民歌《冬天已经过去》、《小鸟一齐飞来了》、《表弟米歇尔》、法国民歌《对着明朗的月光》、《妈妈请你听我说》、英国民歌《夏天最后的玫瑰》、《苏格兰的蓝铃花》等都属于这种类型。这些民歌的上歌大多由两个相同的施托伦构成一个由重复乐句组成的乐段，或者像德国民歌《表弟米歇尔》那样，由两个基本相同而收束不同的施托伦，构成一个由互相呼应的两乐句组成的乐段。

例183

表弟米歇尔

Allegretto

18世纪中叶德国民歌
钱　仁　康译词

A a a¹ b
表弟米歇尔，昨晚在这里，表弟米歇尔，昨晚

A a a¹ b
在这里，表弟米歇尔，昨晚在这里，昨晚果真在这

B A²
里。有人说“是”，有人说“非”，表弟米歇尔，说“是”又说“非”！表弟

米歇尔，昨晚在这里，昨晚果真在这里。

这首民歌的巴歌体结构包含两个层次：全曲是一个AA^1BA^2的

巴歌体，而四小节的施托伦本身又是一个具体而微的雏形巴歌体(aa¹b)。有时施托伦的规模从四小节的乐句缩短为两小节的乐节，因此下歌的长度倍蓰于上歌，如德国民歌《离别》：

例184

离 别

19世纪初叶德国民歌
钱仁康译词

A A B

离别爱人！黯然销魂！在这离别时刻，

请给我一个吻！离别爱人！黯然销魂！

dim.

有趣的是，这首民歌的巴歌体结构和我国民间乐曲《老六板》(见例185)是一模一样的。

例185

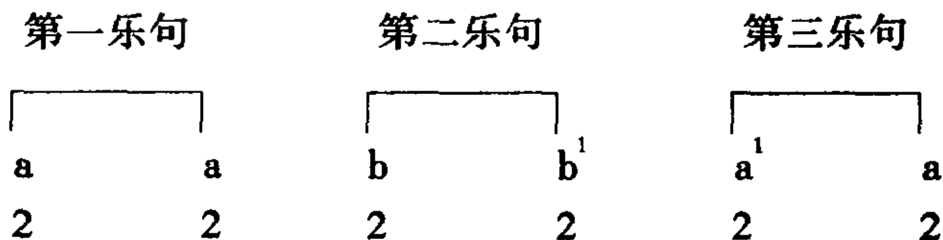
老 六 板

A A¹ B A¹

对比《离别》和《老六板》，不仅AABA的整体结构相同，各个段落的长度比例也是一致的：

	A	A(A¹)	B	A(A¹)
《离　别》	2	2	6	2
《老六板》	4	4	12	4

但《老六板》的 AA^1 是一个由互相呼应的两乐句组成的乐段，而《离别》的 AA 只是由两个相同的乐节组成的乐句；所以究其实际，两者的整体结构还是不一样的：《老六板》是像《表弟米歇尔》（例 183）一样的、有再现部的二部曲式，而《离别》则是一个三乐句的乐段：



（b 的模进）（a 的反行）

由此可见，巴歌体是一种宏观的结构模式，不是微观的曲式结构。它的施托伦是可大可小的，因此整体结构也是可大可小的。众赞歌《耶稣，你是我的欢乐》（例 180）、德国民歌《表弟米歇尔》（例 183）和《离别》（例 184）的宏观结构都是 AABA 的巴歌体，但微观的曲式结构却分别是三部曲式、二部曲式和乐段。

3. 艺术歌曲　巴歌体也是 19 世纪西方浪漫派作家舒伯特、门德尔松、舒曼、李斯特、勃拉姆斯、奥尔夫等的艺术歌曲常用的形式。舒伯特的《流浪》（《美丽的磨坊女》第 1 曲）、舒曼的《在异乡》（作品 39 之 1）和勃拉姆斯的《梦游者》（作品 86 之 3）都是没有再现部的巴歌体，门德尔松的《旅游》（作品 71 之 5）是有不完全再现部的巴歌体，舒伯特的《菩提树》（《冬之旅》第 5 曲）则是双层巴歌体，下层没有再现部，而上层有再现部。《菩提树》的 4 段歌词构成 4 节歌，第 1、2、4 节歌都是包含 $AABB^1$4 句的巴歌体，从笔者特意参照原诗的音步和韵位译出的第 1 节歌词，可以看出它的韵律结构是和巴赫的两首众赞歌（例 180 和 182）一样的：

井旁边大门前面，有一棵菩提树。我曾在树下睡眠，做过甜梦无数；我曾在菩提树上，刻过许多宠句；我欢乐或是悲伤，总要向它走去。

这首歌曲的第三节歌是一个对比部分，因此全曲是 AA^1BA 形式的大巴歌体：

Ⅰ(A)	a a b b^1	(G)	巴歌体	大巴歌体
Ⅱ(A^1)	a a b b^1	(e – G)	巴歌体	
Ⅲ(B)		(e)		
Ⅳ(A)	a a b b^1	(E)	巴歌体	

12、13 世纪英国、法国和德国的游荡诗人（Goliard）创作了不少拉丁文歌词的世俗歌曲，讴歌饮酒作乐、恣纵情欲的放荡生活，其音乐风格类似法国北部行吟诗人的歌曲。1937 年，德国作曲家奥尔夫（1895—1982）用 13 世纪游荡诗人的诗歌写作舞台康塔塔《博伊伦之歌》（Carmina Burana），其中有些歌曲采用巴歌的形式，自然是非常得体的。例如第 22 曲《在这大好时光》共有 5 节歌，每一节歌都是一个巴歌体，5 节歌合起来就成为一阕完整的巴歌。下例是其中的第一节歌：

例186

在这大好时光

《博伊伦之歌》第22曲

Allegro molto ♩= 144混声八部合唱

奥尔夫作曲
钱仁康译词

在这大好时光，在这大好时光，啊，啊，啊，啊，纯洁的人，纯洁的人。

大家来到一起，大家来到一起，来，来，来，来，欢度青春，欢度青春。



恋诗歌歌手和师傅歌手的巴歌至少包含3节歌，也可以包含5节或7节歌，但不可能是4节或6节。李斯特用歌德的诗谱写的歌曲《迷娘之歌》也采用了巴歌的形式，6节歌的每一节歌，都是一个巴歌体。

4．奏鸣曲式的主题　在18、19世纪的奏鸣曲式中，主部主题（有时也适用于副部主题）常常采用一种动力很强的、类似巴歌体的结构：

$$a(\text{主题核心}) + a^1(\text{主题核心的模进}) + b(\text{展开和收束})$$

主题核心的规模可大可小，在贝多芬第一和第三钢琴奏鸣曲第一乐章开头的主部主题中，主题核心是一个两小节的乐节；在他的第五、第二十一和第二十三钢琴奏鸣曲第一乐章开头的主部主题中，主题核心则是一个4小节的乐句；而在柏辽兹《幻想交响曲》的“固定乐思”中，主题核心则是一个8小节的大乐句。由于主题核心的规模大小不一，整个巴歌式主题的结构也可大可小，小则构成乐句、乐段，大则构成二部曲式；例如莫扎特K.V.550g小调交响曲第四乐章的主部主题，就是一个有再现部的二部曲式：

例187





大型巴歌体和雏形巴歌体

洛伦兹在研究了瓦格纳的作品以后，发现巴歌体不仅用于《纽伦堡师傅歌手》，而是瓦格纳一切乐剧作品的基本结构原则。洛伦兹还发现巴歌体是一种多层次的结构，他称不同层次的巴歌体为大巴歌体、中巴歌体和小巴歌体。当然，巴歌体的应用决不是仅限于瓦格纳的作品；多层次的巴歌体结构，也广泛存在于各个时期、各种体裁的作品中，德国民歌《表弟米歇尔》（例 183）

和舒伯特的《菩提树》都有两个层次的巴歌体结构，已如上述；莫扎特 K.V.550g 小调交响曲的第一乐章，是包含三个层次的巴歌体的范例。在这个乐章巴歌式主部主题(AA^1B)中，每个施托伦(A 和 A^1)都由两个雏形巴歌体(aab)组成，因此在这个主题中已经包含着两个层次的巴歌体结构：

例188



第一乐章是重复呈示部的奏鸣曲式，实际上就是一个大型的巴歌体：

‖：呈示部(A)：‖展开部(B)—再现部(A^1)‖

如果从整个交响曲来看，巴歌体的结构层次还不止三层；由于这部交响曲的第一、二、四各乐章都是奏鸣曲式，惟独第三乐章是复三部曲式，按照四个乐章的曲式关系，还存在着一个最高层次的巴歌体结构：

A (奏鸣曲式)——A^1(奏鸣曲式)

B(复三部曲式)——A^2(奏鸣曲式)

在古今中外的音乐作品中,aab 形式的雏形巴歌体,是最常见的基层结构之一:

1. a(副动机)+a(副动机)+b(动机)=乐节,如例 189:

歌剧《费加罗的婚姻》

第一幕费加罗的咏叹调

莫扎特

例189



2. a(动机)+a(动机)+b(乐节)=乐句,如例 190:

凤阳花鼓

安徽民歌

例190



3. a(乐节)+a(乐节)+b(乐句)=乐段,

如:

例191

板桥道情

[清]郑燮作词
民间曲调





这种具体而微的雏形巴歌体,或雏形双拽头体,在诗歌和音乐中都很常见,两者常常相互配合,并有密切的渊源关系。"a(短)a(短)b(长)"的句法,在西方诗歌中随处可见:

Herbei, herbei, du deutsche Bursdenschaft!(梅博尔德:《六月节》)

An den Rhein, an den Rhein, Zieh nicht an dem Rhein.(西姆罗克:《警觉》)

O Heidelburg, O Heidelburg, du wunderschönes.(舍塞尔:《天鹅之歌》)

O liberte! O liberte! que de crimes on commet en ton nom!(罗兰夫人)

He is gone, he is gone, And we cast away moan.(莎士比亚:《哈姆雷特》第四幕第五场)

Sweet and low, sweet and low, Wind of the western sea.(丁尼生:《轻而柔》)

在我国古典诗歌(特别是词)中更为典型:

胡马,胡马,远放燕支山下。(韦应物:《调笑令》)

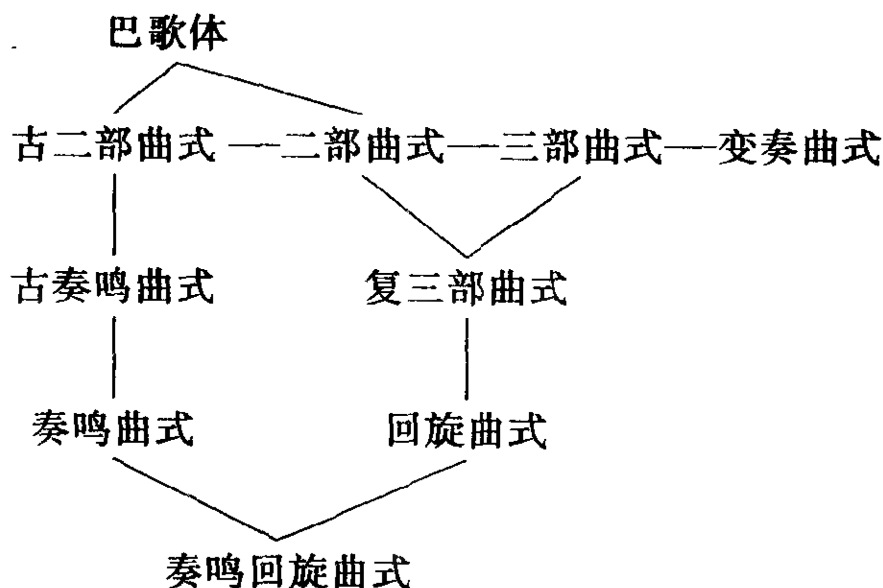
泗水流,汴水流,流到瓜洲古渡头。(白居易:《长相思》)

君住长江头,我住长江尾。日日思君不见君,共饮长江水。(李之仪:《卜算子》)

姜夔《秋宵吟》词中的"古帘空,坠月皎。坐久西窗人悄"也是这种句法。从例172可以看出,词的这种句法是和音乐结构完全一致的。板腔体戏曲的唱腔,常由一系列上下句组成,其中每一个上句和下句,也都是一个"短一短一长"(2+2+3或3+3+4)的结构。

巴歌体是古典曲式发展的基础

巴歌体在西方音乐史上的重要意义，在于它是各种古典曲式的发展基础。巴洛克时期的二部曲式(古二部曲式)和古典时期的二部曲式，都直接来源于巴歌体，而古典时期的各种曲式，则都由二部曲式发展而成：二部曲式加再现部，成为三部曲式；以二(三)部曲式为主题，用变奏手法来发展它，就形成变奏曲式；第一个二(三)部曲式加第二个二(三)部曲式；再回到第一个二(三)部曲式，成为复三部曲式，回旋曲式则是有两个或两个以上中部和再现部的三部曲式或复三部曲式；另外，在古二部曲式的基础上，又衍生出古奏鸣曲式，并进一步发展成近代奏鸣曲式；而奏鸣回旋曲式则是奏鸣曲式和回旋曲式的结合。各种曲式的发展线索，略如下表所示：



巴歌体是一种源远流长的诗歌和音乐形式，因其拥有巨大的可塑性和发展潜力而被后世音乐家用于各种体裁的音乐作品，逐渐从单层结构扩大为多层结构，并在曲式发展的历史进程中成为

各种古典曲式的发展基础。我国北宋时期的双拽头词体与巴歌体极为相似。双拽头体产生的年代早于巴歌体,历史比巴歌体更为悠久,但比起巴歌体来,却没有受到后人的重视,因而起不到它应起的历史作用。唱法失传以后,后世词人只好按照句式、平仄和韵位填词,原来诗歌和音乐结合的形式,变成了无声的诗歌形式。今天我们有责任对这一重要的诗歌和音乐形式进行诗学和音乐学的综合研究,并重谱新声,赋予它以新的音乐生命。

注:

① 柳永(约 987—约 1053)的《曲玉管》词也分三段,前两段字数相同,句法、平仄和韵位相似而不尽相同,有人认为前两段也是双拽头,则比周邦彦的《瑞龙吟》又早了大约一百年。

说　　犯

一、犯调的理论和实际

古称曲中转调为犯。据宋陈旸《乐书》卷164“犯调”:“乐府诸曲自古不用犯声,以为不顺也。唐自天授(690—705)末年剑气入浑脱,始为犯声。……明皇(712—756)时,乐人孙处秀善吹笛,好作犯声,时人以为新意而效之。”可见唐人犯调是从笛曲开始的。笛上犯调,可能同后世曲笛翻七调的方法差不多。但犯调是在一曲之中转换宫商;如果保持一曲的基本旋律结构,改变其宫调,翻为另一曲,则称“过腔”。

到了宋代,周邦彦“增演慢曲、引、近,移宫换羽,为三犯、四犯之曲”(张炎《词源》),运用犯调的技术更为频繁;但其法依然施于管色。

宋人犯调怎样犯法,历来说法不一。陈旸说“五行之声(指宫商角徵羽五声),所司为正,所敧为旁,所针为偏,所下为侧;故正宫调正犯黄钟宫,旁犯越调,偏犯中吕宫,侧犯越角之类。”(《乐书》卷164“犯调”)按照此说,正犯和偏犯都是宫犯宫,只有旁犯是同住字的宫调相犯。姜夔在《凄凉犯》序中所述的犯调原则,与此大相径庭。他说:“凡曲言犯者,谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住,双调亦上字住。所住字同,故道调曲中犯双调,或于双调曲中犯道调,其他准此。唐人乐书云:犯有正、

旁、偏、侧。宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住字各不同，不容相犯；十二宫特可犯商、角、羽耳。”二说到底孰是孰非，让我们来看看宋人的音乐实践吧。

注明宫调的宋词，有柳永、张先、周邦彦、姜夔、吴文英五家；但注明犯调的，只有吴文英一家。吴文英有五首注明犯调的词：

《瑞龙吟》——黄钟商，俗名大石调，犯正平调；

《凄凉犯》——夷则羽，俗名仙吕调，犯双调；

《古香慢》——自度腔，夷则商犯无射宫；

《琐窗寒》——无射商，俗名越调，犯中吕调，又犯正宫；

《玉京谣》——夷则商犯无射宫。

吴文英所说的商调和羽调，都是“之调式”：黄钟商是黄钟为宫之商，即太簇商，而正平调是太簇羽；夷则羽是夷则为宫之羽，即仲吕羽，而双调是仲吕商；夷则商是夷则为宫之商，即无射商，与无射宫住字相同；无射商是无射为宫之商，即黄钟商，而中吕调为黄钟羽，正宫为黄钟宫。所以以上5首词，都是住字相同的宫调相犯，无一例外。其中《琐窗寒》包含三调相犯，而三调都以黄钟为住字。又南宋王灼《碧鸡漫志》卷四说《兰陵王》是越调“犯正宫，管色用大凡字、大一字、勾字，故亦名大犯。”越调（黄钟商）和正宫（黄钟宫）都以黄钟为住字。可见姜夔所说的犯调原则，是符合实际的。

二、《凄凉犯》的调性布局

姜夔的自度曲《凄凉犯》是惟一有乐谱可考的宋代犯调乐曲，但其基本宫调和所犯何调，历来有不同的说法。有人认为《凄凉犯》序中所谓“道调曲中犯双调”，是实指《凄凉犯》而言；而

宋黄昇《花庵词选》和吴文英据姜夔自度曲填词的《凄凉犯·重台水仙》一词，都注明“仙吕调犯双调”。吴文英像姜夔一样，是精通音律的词人和作曲家，他所注的宫调是不会有错的。仙吕调和双调是宫声相距纯五度的近关系调，两者的区别在于双调用“工”（南吕）而仙吕调用“下工”（夷则）：

例192

住字
仙吕调
黄 太 夹 仲 林 夷 无 清黄 清太 清夹

住字
双调
黄 太 夹 仲 林 南 无 清黄 清太 清夹
工尺：合 四 一 上 尺 下工 凡 六 五 紧五
旁谱：ㄙ マ 一 么 人 フ ル 久 ゆ ろ

但在姜夔的旁谱中，“工”和“下工”都记作“フ”，两者没有区别，因此“仙吕调犯双调”的调性布局究竟如何，也就成为问题。

姜夔说住字不同不可相犯，是为了保持宫调在变化中的统一；而强调住字，是确定宫调的重要手段。因此，我们可以设想，《凄凉犯》是在确立了仙吕调以后，才转向双调的；而双调在最后转回仙吕调以前，也应该确立自己的调性，否则就听不出犯的是双调还是中吕调或中吕宫。因此，比较合理地解释“仙吕调犯双调”的译谱，有如下例所示：

例193

凄 凉 犯

仙吕调（仲吕羽）
合（黄钟）=d
*仙吕调住字
**双调住字
绿 杨 巷 陌，秋 风 起，边 城 一 片

犯双调（仲吕商）
离 索。马 嘶 渐 远，人 归 甚 处，戍 楼 吹 角。



三、戏曲中的犯调

这种同主音转调的原则，不仅在宋代据为定则，现在还可以在地方戏曲中找到它的遗迹。福建莆剧的哭调就常用这种转调法，如《山伯英台》一剧的《九字哭调》(林文祥演唱、陈彬记录)：

例194

九字哭调





这段唱腔从五声角调转入五声商调，再转回角调，主音都是 E：

例195



如以 d 作为黄钟，就是双角犯大石调。

四、犯腔和犯调

犯调始于盛唐。到了宋代，不仅犯调的技术运用频繁，“犯”字也有了新的涵义，即从犯调扩大到了犯腔——在一个词调中羼入另一个或另外几个词调的句式和腔格。如《四犯剪梅花》的上片和下片都由《解连环》前三句，《醉蓬莱》第 4、5 句，《雪狮儿》第 6、7 句和《醉蓬莱》末三句组成：

四犯剪梅花（刘过：上建康钱大郎寿）：水殿风凉，赐环归、正是梦熊华旦。（解连环）叠雪罗轻，称云章题扇。（醉蓬莱）西清侍宴。望黄伞、日华笼辇。（雪狮儿）金券三王，玉堂四世，帝恩偏眷。（醉蓬莱） 临安记、龙飞凤舞，信神明有后，竹梧阴满。

(解连环)笑折花看,橐荷香红润。(醉蓬莱)功名岁晚。带河与、砺山长远。(雪狮儿)麟脯杯行,狨鞯坐稳,内家宣劝。(醉蓬莱)

《江月晃重山》则每片前三句为《西江月》,后二句为《小重山》:

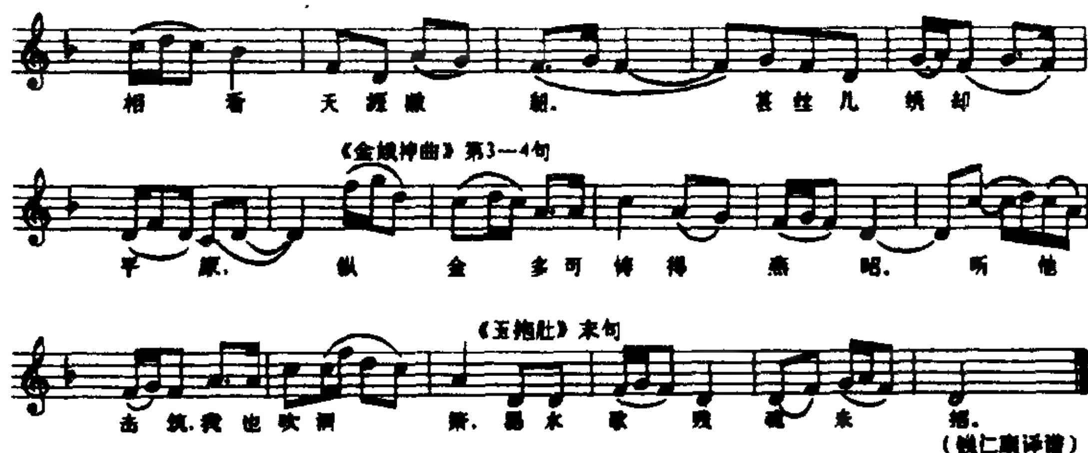
江月晃重山(元好问:初到嵩山作):塞上秋风鼓角,城头落日旌旗。少年鞍马适相宜。(西江月)从军乐,莫问所从谁。(小重山)候骑才通冀北,先声已动辽西。归期犹及柳依依。(西江月)春闺月,红袖不须啼。(小重山)

《江月晃重山》的调名隐括了《西江月》和《小重山》;《四犯剪梅花》的调名却另有别解,据清万树《词律》:所谓剪梅花者,梅花五瓣,四则剪去其一。犯者谓犯宫调,不必字句悉同也。"其实这里的"犯",是指犯词调,不是犯宫调。《四犯剪梅花》由三个词调的片段缀合而成,其中《醉蓬莱》和《解连环》,据周邦彦和吴文英所注的宫调,两者都是"夷则商,俗名商调。"《西江月》和《小重山》都是中吕宫,两者缀合在一起,也不需要犯调。犯腔的宋词中,《八犯玉交枝》由 8 个词调的片段缀合而成,如果 8 个词调都属于不同的宫调,犯调就不胜其烦了。后世南曲的集曲和北曲的借宫,继承了宋词犯腔的遗法。《九宫大成南北词宫谱》收有南词集曲曲牌 595 支,747 阕。集曲所集的曲牌,《九华灯》有 9 曲,《十二红》有 12 曲,《三十腔》则多至 30 曲。且不说这些多曲牌的集曲,即使所集只有 2 曲,也大多属于同一宫调,如《九宫大成南北词宫谱》卷 4 的散曲《玉抱金娥》:

例196

《玉抱金娥》





《玉抱金娥》所集《玉抱肚》和《金娥神曲》二曲都属仙吕宫，所以宫调是统一的。有时所集之曲不属于同一宫调，但由于南北曲把九宫十三调分配于笛色七调的结果，不同的宫调只要笛色相同，实际上仍属同调。如清谢元淮《碎金续谱》卷4有一首周邦彦的《侧犯》（“暮霞霁雨，小莲出水红妆靓”）是南曲正曲，南吕宫犯商角，分配于笛色的结果成了统一的小工调。

宋词犯腔的遗法也可见于各地的民歌。这些民间的集曲有时犯腔不犯调，有时犯腔间或犯调。如江苏苏州民歌《九连环》由五个曲调缀合而成，一头一尾都是《码头调》，中间《满江红调》不转调，《六花六节调》、《鲜花调》和《湘江浪》都转了调或调式，有如下例所示：

例197



五、兼谈过腔

保持旧曲的基本旋律结构，改变其宫调，翻成新曲，叫做“过腔”。宋晁补之有一首题作《消息》的端午词，是从《永遇乐》翻出来的新调，自注“自过腔，即越调《永遇乐》。”《永遇乐》在柳永的

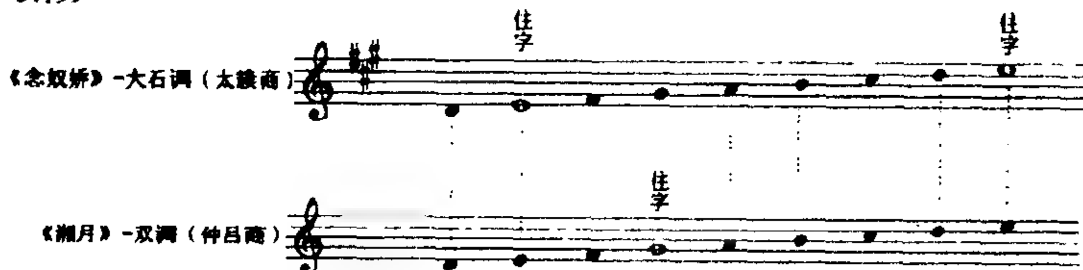
《乐章集》中是歇指调，在吴文英的《梦窗》词中是林钟商。按林钟商（林钟为宫之商）就是歇指调，即南吕商。晁补之的自过腔《消息》把南吕商的《永遇乐》翻为越调（黄钟商），既保持了《永遇乐》的基本旋律，也保持了它的调式结构，只是改变了它的调性，即宫音系统：

例198



姜夔也有一首旧曲翻新调的《湘月》，他在序中说："予度此曲，即《念奴娇》之鬲指声也，于双调中吹之。鬲指亦谓之过腔，见《晁无咎集》。凡能吹竹者，便能过腔也。"《念奴娇》在周邦彦的《清真集》中为大石调（太簇商），而双调原为仲吕商：

例199



以上二例，调的关系是一致的，都是从商调翻为高小三度的商调。在两个相距小三度的宫音系统中，七声音阶的七音有四音相同，三音发生半音变化。所谓"过腔"就是要"过"这三个音；所谓"鬲指声"，就是要变化这三个音的指法。"凡能吹竹者，便能过腔也。"说明"过腔"也像犯调一样，是管色上的技巧。

宋人用过腔的方法所度之曲，今天已看不到乐谱，连姜夔《白石道人歌曲》中属于自度曲性质的《湘月》，也没有记上旁谱；因此，它们的音乐特色，已无实例可供稽考。但过腔的流风遗韵

还可以在某些地方戏曲中见到。例如福建芗剧哭调中的《台湾小哭调》，就是《台湾大哭调》的过腔。两个曲牌的旋律线条和曲式结构如出一辙，但宫音系统和调式结构起了变化：

例200



从芗剧哭调曲牌的派生，可以间接看到宋词的“过腔”到底是怎么回事。

宫调辨歧(1941年)

“五声六律十二管还相为宫”(还通旋)之说,始见于《礼记·礼运》篇。五声者,宫商角徵羽也;六律者,十二律中之奇数各律也,此称为“六律”,盖兼包偶数各律之“六吕”(即六同)而言,所谓十二管是也。五声旋转于十二律中,得六十调;五声加二变为七声,七声旋转于十二律中,得八十四调。然十二律非平均律(晋何承天、明朱载堉虽有平均十二律之理论,惜均未见诸实行),六十调或八十四调可用者甚少,故旋宫之法,旋作旋废,如杜佑《通典》云:“旋宫之乐久丧,汉章帝建初三年,鲍邺始请用之,顺帝阳嘉二年复废。累代会黄钟一均,变极七音,则五钟废而不击,反谓之哑钟。”则自汉以后,八十四调所存者,惟黄钟宫声一调而已。其后梁武帝萧衍造四通十二笛,又复旋宫之制。《旧五代史·乐志》云:“梁武帝素精音律,自造四通十二笛,以鼓八音,又引古五正二变之音,旋相为宫,得八十四调;与律准所调,音同数异。侯景之乱,其音又绝。隋朝初定雅乐,群党沮议,历载不成,而沛公郑译因龟兹琵琶七音,以应月律五正二变,七调克谐;旋相为宫,复为八十四调”。是则郑译推演龟兹琵琶之声,而定旋宫之乐者也。隋、唐后燕乐以琵琶四弦应宫、商、角、羽四调而无徵调,唐段安节《琵琶录》(一名《乐府杂录》)云:“太宗朝,挑丝竹为胡部,用宫、商、角、羽,并分平上去入四声,其徵音有其声无其调”。唐虞世南《琵琶赋》,有“声备商、角,韵包宫、羽”之句,亦不言徵声;且所谓角调,实即变宫调,故燕乐四声,正

角、变徵、正徵皆不收。而十二律之相乘于四声者，亦仅黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射而已，其余五律，犹古之哑钟也。是则四声旋转于七律之中，凡二十八调耳。《新唐书·礼乐志》云："自周、陈以上，雅、郑淆杂而无别；隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰部当，凡所谓俗乐者二十有八调。"《辽史·乐志》亦云："四旦二十八调，不用黍律，以琵琶弦叶之。"宋仁宗《景祐乐髓新经》增正角、变徵、正徵为七调，并补太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟为十二律，复为八十四调，然仍有其名而无其实也。

旋宫之乐，以宫声乘律者曰"宫"，以商、角、徵、羽等声乘律者统称曰"调"，此后世所以有宫调之名义也。燕乐二十八调，南宋时所存者七宫十二调，元代所存者六宫十一调。自元以降，北曲仅十四宫调，南曲仅十三宫调，且宫调之名义已混淆不可辨。明沈伯英增订《南九宫十三调曲谱》，实则所收者仅十七宫调，所谓九宫十三调者，诚不知其何所指而云然也。唐、宋以还，诸言宫调者，众说纷纭，莫衷一是，使后世之读乐书者，如堕五里雾中，鲜有不望洋兴叹者。旨哉，凌廷堪之言曰："古人著书，于乐书多空言无实；后人读书，于乐书多不求甚解"。从来治乐者之精神如此，则旧乐之衰亡也宜其然矣。窃以为调者乐之本，而乐书之颠倒错乱、穿凿附会、指鹿为马者，亦以此为最。清万红友注姜尧章曲云："宫商之理，今已失传。自诗余变为北曲，北曲变为南曲，虽亦相沿有宫调之殊，而莫能辨悉。南曲自故明中叶，有吴腔传习，至今但知某曲是如何唱法，音响各别，而宫调则置勿论。北曲则并各宫各调而一样音响矣。元音不绝于天壤之间，我朝以文治天下，词学甚盛，而宫调之理，律吕之学，无能通明者，大为恨事；安得起白石、梦窗辈于九京，而畅言之乎？"宫调之理甚简，而世都为陈言瞀说所晦。论者愈众，歧误愈甚，诚所谓治丝而棼，心目俱乱者也。爰为参证群书，辨其谬误，析其条

理，草为是篇，聊供今后治乐者之一助云尔。

正名第一

宫调名称之混淆亦奇矣，同一以林钟为羽之羽调也，而《唐会要》曰："林钟羽时号平调"，《景祐乐髓新经》曰："林钟羽为黄钟调"，《补笔谈》曰："林钟羽今为大吕调"，《词源》曰："无射羽俗名羽调"，《宋史·乐志》则又称为"黄钟羽"；所谓林钟羽，所谓无射羽，所谓黄钟羽，所谓黄钟调，所谓大吕调，所谓羽调，所谓平调，实一物也。推其混淆之来，约有数端：

一曰：祖调之歧异。祖调者，一均中之宫声也；宫为均首，故称祖调。雅乐冠十二律于七声以名宫调，如云黄钟宫，谓以黄钟为宫之宫声也；此在十二宫，各宫之名即祖调之名，初无歧异之处，而在其余七十二调则不然。大凡隋、唐、北宋之时，律名皆指立调之音；如言黄钟商，谓以无射为宫，黄钟为商之商调也。而宋代南渡以后，律名所指者为祖调，如言黄钟商，谓以黄钟为宫，太簇为商之商调也。《唐会要》、《册府元龟》曰："黄钟商时号越调"，《景祐乐髓新经》曰："黄钟商为越调"，《补笔谈》曰："黄钟商今为越调"，《碧鸡漫志》亦曰："明皇改《婆罗门曲》为《霓裳羽衣》，属黄钟商，时号越调，即今之越调也"。（按《碧鸡漫志》调名从南宋，此处偶用唐名耳）而《仪礼经传通解》则曰："无射清商俗呼越调"，《白石道人歌曲》"越调"自注无射商，《词源》亦曰："无射商俗名越调。"所谓黄钟商，所谓无射商，实皆以无射为宫，而黄钟为商也。近人王光祈《中国音乐史》宫调表中所列《补笔谈》二十八调俗名（上册 128 页至 134 页），误认沈括所用为南宋调名，而以越调、林钟角、中吕调入黄钟均，大石调、越角、正平调入太簇均，高大石调入夹钟均，大石角、高平调入姑洗均，双调、高

大石角、仙吕调入仲吕均，小石调、双角、大吕调入林钟均，歇指调、小石角、般涉调入南吕均，林钟商、高般涉调入无射均，歇指角入应钟均，非也；《补笔谈》各调，实与唐书从同者也。又近人冒广生《疚斋词论》卷下唐宋燕乐异名表以《唐会要》所载越调、黄钟调两时号入黄钟均，大食调、般涉调入太簇均，双调入仲吕均，小食调、正平调入林钟均，水调入南吕均，亦非也，蹈王光祈之覆辙者也。

考祖调之歧误，起于有宋，此可于《宋史》之解释《周礼·大司乐》见之。《大司乐》曰："凡乐，圜钟（夹钟）为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽；冬至日，于地上之圆丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟（林钟）为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽；夏至日，于泽中之方丘奏之，若乐六变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽；于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣"。《宋史》云："降天神之乐六奏，旧用夹钟之均三奏，谓之夹钟为宫；夷则之均一奏，谓之黄钟为角；林钟之均二奏，谓之太簇为徵，姑洗为羽。而《大司乐》：凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽。而圜钟者，夹钟也；用夹钟均之七声，以其宫声为始终，是谓圜钟为宫。用黄钟均之七声，以其角声为始终，是谓黄钟为角。用太簇均之七声，以其徵声为始终，是谓太簇为徵。用姑洗均之七声，以其羽声为始终，是谓姑洗为羽。今用夷则之均一奏，谓之黄钟为角；林钟之均二奏，谓之太簇为徵、姑洗为羽；则祀天之乐，无夷则、林钟而用之，有太簇、姑洗而去之矣。唐典祀天以夹钟宫、黄钟角、太簇徵、姑洗羽，乃周礼也。宜用夹钟为宫；其黄钟为角，则用黄钟均，以其角声为始终；太簇为徵，则用太簇均，以其徵声为始终；姑洗为羽，则用姑洗均，以其羽声为始终。祭地祇、享宗庙皆视此均法以度曲。"又云："自唐以来至国朝，三大

祀乐谱并依周礼，然其说有'黄钟为角'、'黄钟之角'；黄钟为角者，夷则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。十二律之于五音皆如此率。而世俗之说，乃去之字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角，林钟曰黄钟徵，南吕曰黄钟羽。今叶防但通世俗夷部之说，而不见《周礼》正文，所以称本寺均差互，其说难行。"《宋史》之说非也，旧用之乐及世俗之说是也。兹为图以明之：

《周礼》

宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	
夹	仲	林	南	无	黄	太	圜钟为宫
夷	无	黄	太	夹	仲	林	黄钟为角
林	南	应	大	太	姑	蕤	太簇为徵　姑洗为羽

《宋史》

宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	
夹	仲	林	南	无	黄	太	圜钟为宫
黄	太	姑	蕤	林	南	应	黄钟为角 实姑洗为角也
太	姑	蕤	夷	南	应	大	太簇为徵 实南吕为徵也
姑	蕤	夷	无	应	大	夹	姑洗为羽 实大吕为羽也

而明乐所奏，与《宋史》又相歧异，说见《乐学轨范》卷之一：

宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	
夹	仲	林	南	无	黄	太	圜钟为宫
姑	蕤	夷	无	应	大	夹	黄钟为角 实姑洗为宫也
南	应	大	夹	姑	蕤	夷	太簇为徵 实南吕为宫也

大　夹　仲　林　夷　无　黄　姑洗为羽实大吕为宫也

然则明代之所谓黄钟为角者，以黄钟之角姑洗为宫也；太簇为徵者，以太簇之徵南吕为宫也；姑洗为羽者，以姑洗之羽大吕为宫也。其歧误尤深矣。

二曰：角闰之通假。《宋史·乐志》云："变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰"。又云："俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角，而实非正角声也"。故燕乐以七闰(变宫)代七角，而即谓之角。《补笔谈》云："黄钟宫今为正宫"，又云："黄钟商今为越调"，又云："黄钟角今为林钟角。"变宫称角而不称闰，且诸言燕乐宫调者，仍以宫、商、角、羽为序，而不以宫、商、羽、闰为序；其所谓角，一若正角；此混淆之所由起也。《补笔谈》之所谓"黄钟宫今为正宫"者，两者一物也；而所谓"黄钟角今为林钟角"者则不然，盖谓黄钟角今已不用，而以林钟角代之也。林钟角者，林钟闰也，其与黄钟角固非一物，特同属夷则均耳。如以《补笔谈》所述二十八调中"今为"二字，一一等量齐观，则大误矣。王光祈《中国音乐史》宫调表中所列《补笔谈》调名，七宫固无误也，七商、七羽，误北宋调名为南宋调名；而七角，则误中尤误矣。王光祈据"黄钟角今为林钟角"之说，以《补笔谈》之林钟角，应《词源》之黄钟角。实则林钟角者，林钟闰也，非黄钟角也，此一误。然则以沈括之林钟角应张炎之林钟闰可乎？曰：不可。此所谓林钟闰，盖北宋之林钟闰，而张炎之所谓夷则闰也。是则《补笔谈》之林钟角，应《词源》之夷则闰可耳，乃以之应黄钟角，故谓误中尤误也。

三曰：定律之参差。《梦溪笔谈》云："今乐高于古乐二律以下"，又曰："今教坊燕乐比律高二均弱"。则燕乐之夹钟，近似古乐之仲吕，《宋史·乐志》云："政和四年正月，大晟府言：宴乐诸宫调多不正，如以无射为黄钟宫，以夹钟为中吕宫。"俗称夹钟宫

为中吕宫(中与仲通),林钟宫为南吕宫,无射宫为黄钟宫,盖指燕乐之夹钟宫近似古乐之仲吕宫也。又因无射宫既名黄钟宫,势将与原有之黄钟宫相混同;故黄钟宫则称正宫,又名正黄钟宫。此无怪《九宫大成曲谱》引骚隐居士之说,而存"既以黄钟为宫矣,何以又有正宫"之疑也。

四曰:俗名之混淆。《册府元龟》云:"天宝十三载七月,改诸乐名:太簇宫,时号沙陁调;太簇商,时号大食调;太簇羽,时号般涉调;林钟宫,时号道调;林钟商,时号小食调;林钟羽,时号平调;林钟角调;黄钟宫;黄钟商,时号越调;黄钟羽,时号黄钟调;中吕商,时号双调;南品商,时号水调;金风调。"大食、小食、般涉、沙陁,俱胡乐名称也。大食、小食,后又改称大石、小石,与般涉、双调、道调、越调、平调等,并为后世南、北曲诸宫调所沿用。又夷则之律,俗称仙吕,故夷则宫即仙吕宫。又称南吕商为歇指调,当亦为胡乐之名也。

唐段安节《琵琶录》以四声应四调,平声为羽,上声为角,去声为宫,入声为商,上平声为徵(徐景安《乐书》又以上平声为宫,下平声为商,上声为祉,去声为角),故《册府元龟》林钟羽时号平调,后世又称太簇羽为平调,一名正平调,姑洗羽为高平调,不为无因也。

《九宫大成谱》引骚隐居士之说,疑仙吕之仙,乃仲字之讹;大石之石,乃吕字之误;皆非也。万红友注姜白石《凄凉犯》一曲,则疑仙吕调即道调,并曰:"吕之名仙,或以道故耶?"尤属可笑。

五曰:宫调之混同。诸宫调之以宫声乘律者为宫,余皆为调;然自元以降,宫调之名义渐紊乱不可辨。凌廷堪《燕乐考原》云:"元人不学,见十一调中有仙吕、中吕、黄钟三调。疑其与六宫相复,遂去之,妄易以宫调、角调及商角调,以为相传之六宫十一调云尔。不知宫、角乃一均之总名,安得七宫七角之外,复有宫

调、角调乎?"又云:"案天台陶氏(九成)论曲,只有五宫四调,其数得九,故明人因之称为九宫,犹言九宫调云尔。不然,统高宫而计之,但有七宫,安得所谓九宫者哉?高安周氏论曲,九宫调之外,又有小石、般涉、商角三调,谓之十二调;元人南曲无商角,有羽调,又加一仙吕入双调,合其数得十三;明人因之,称为十三调,犹言十三宫调云尔。不然,宋乾兴以来只有十一调,安得所谓十三调者哉?明人制谱,不知九宫十三调为何物,漫云某曲在九宫,某曲在十三调。近方氏《物理小识》,又于七调之外,妄立十三调之名,皆不得其解而臆说也。明沈伯英《南九宫十三调曲谱》,有正宫,又有正宫调,不知正宫即正宫调也。然则其所谓仙吕、中吕、南吕三调者,亦未可为据矣"。元、明后宫调之紊乱有如是者。

兹综合诸说,作八十四调表及燕乐二十八调异名表如次,以资参稽:

八十四调表

均名	隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《册府元龟》时号	《新唐书·礼乐志》雅乐名	《景祐乐髓新经》及《词源》所列俗名	注
黄钟均	黄钟宫	黄钟宫		正宫	正黄钟宫	《乐髓新经》称正宫调
	太簇商	黄钟商	大食调		大石调	
	姑洗角	黄钟角			正黄钟宫角	
	蕤宾变	黄钟变			正黄钟宫变徵	
	林钟徵	黄钟徵			正黄钟宫正徵	
	南吕羽	黄钟羽			般涉调	
	应钟闰	黄钟闰			大石角	

续表

均名	隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《册府元龟》时号	《新唐书·礼乐志》雅乐名	《景祐乐髓新经》及《词源》所列俗名	注
大吕均	大吕宫	大吕宫			高宫	
	夹钟商	大吕商			高大石调	
	仲吕角	大吕角			高宫角	
	林钟变	大吕变			高宫变徵	
	夷则徵	大吕徵			高宫正徵	
	无射羽	大吕羽			高般涉调	《乐髓新经》称高般涉
	黄钟闰	大吕闰			高大石角	
太簇均	太簇宫	太簇宫	沙陁调		中管高宫	
	姑洗商	太簇商			中管高大石调	
	蕤宾角	太簇角			中管高宫角	
	夷则变	太簇变			中管高宫变徵	
	南吕徵	太簇徵			中管高宫正徵	
	应钟羽	太簇羽			中管高般涉调	
	大吕闰	太簇闰			中管高大石角	
夹钟均	夹钟官	夹钟官		圜钟官	中吕官	
	仲吕商	夹钟商	双调		双调	
	林钟角	夹钟角			中吕正角	
	南吕变	夹钟变			中吕变徵	
	无射徵	夹钟徵			中吕正徵	
	黄钟羽	夹钟羽	黄钟调		中吕调	
	太簇闰	夹钟闰			双角	

续表

均名	隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《册府元龟》时号	《新唐书·礼乐志》雅乐名	《景祐乐髓新经》及《词源》所列俗名	注
姑洗均	姑洗宫	姑洗商			中管中吕宫	
	蕤宾商	姑洗商			中管双调	
	夷则角	姑洗角			中管中吕角	
	无射变	姑洗变			中管中吕变徵	
	应钟徵	姑洗徵			中管中吕正徵	
	大吕羽	姑洗羽			中管中吕调	
	夹钟闰	姑洗闰			中管双角	
仲吕均	仲吕宫	仲吕宫	道调宫		道宫	《乐髓新经》作道调宫
	林钟商	仲吕商	小食调		小石调	
	南吕角	仲吕角			道宫角	
	应钟变	仲吕变			道宫变徵	
	黄钟徵	仲吕徵			道宫正徵	
	太簇羽	仲吕羽	般涉调		正平调	《乐髓新经》作平调
	姑洗闰	仲吕闰			小石角	
蕤宾均	蕤宾宫	蕤宾宫			中管道宫	
	夷则商	蕤宾商			中管小石调	
	无射角	蕤宾角			中管道宫角	
	黄钟变	蕤宾变			中管道宫变徵	
	大吕徵	蕤宾徵			中管道宫正徵	
	夹钟羽	蕤宾羽			中管正平调	
	仲吕闰	蕤宾闰			中管小石角	

续表

均名	隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《册府元龟》时号	《新唐书·礼乐志》雅乐名	《景祐乐髓新经》及《词源》所列俗名	注
林钟均	林钟宫	林钟宫	道调	函钟宫	南吕宫	
	南吕商	村钟商	水调		歇指调	
	应钟角	林钟角			南吕角	
	大吕变	林钟变			南吕变徵	
	太簇徵	林钟徵			南吕正徵	
	姑洗羽	林钟羽			高平调	
	蕤宾闰	林钟闰			歇指调	
夷则均	夷则宫	夷则宫			仙吕宫	
	无射商	夷则商			商调	《乐髓新经》作林钟商
	黄钟角	夷则角			仙吕角	
	太簇变	夷则变			仙吕变徵	
	夹钟徵	夷则徵			仙吕正徵	
	仲吕羽	夷则羽			仙吕调	
	林钟闰	夷则闰			商角	《乐髓新经》作林钟角
南吕均	南吕宫	南吕宫			中管仙吕宫	
	应钟商	南吕商			中管商调	《碧鸡漫志》云：俗呼中管林钟商
	大吕角	南吕角			中管仙吕角	
	夹钟变	南吕变			中管仙吕变徵	
	姑洗徵	南吕徵			中管仙吕正徵	
	蕤宾羽	南吕羽			中管仙吕调	
	夷则闰	南吕闰			中管商角	

续表

均名	隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《册府元龟》时号	《新唐书·礼乐志》雅乐名	《景祐乐髓新经》及《词源》所列俗名	注
无射均	无射宫	无射宫			黄钟宫	
	黄钟商	无射商	越调		越调	
	太簇角	无射角			黄钟角	
	姑洗变	无射变			黄钟变徵	
	仲吕徵	无射徵			黄钟正徵	
	林钟羽	无射羽	平调		羽调	《乐髓新经》作黄钟调
	南吕闰	无射闰			越角	
应钟均	应钟宫	应钟宫			中管黄钟宫	
	大吕商	应钟商			中管越调	
	夹钟角	应钟角			中管黄钟角	
	仲吕变	应钟变			中管黄钟变徵	
	蕤宾徵	应钟徵			中管黄钟正徵	
	夷则羽	应钟羽			中管羽调	
	无射闰	应钟闰			中管越角	

在十二均八十四调中,太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟五均为燕乐所不用,名曰中管调。中管为唐代所制觱栗之一种,较当时音律稍高,称银字中管(见《唐书·礼乐志》)。《琵琶录》云:"觱栗,大龟兹国乐也,亦曰悲栗。德宗朝,有尉迟青官至将军,时青州有王麻奴者善此伎,河北推为第一手。到京见青,青即席地令坐,因于高般涉调中吹勒部羝曲,曲终,汗洽其背。尉迟颔颐而已,谓曰:'何必高般涉调也?'即自取银字管于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢。"银字管盖即中管也。白乐天《秋夜听高调凉州》诗云:"楼上金风声渐紧,月中银字韵初调,促张弦柱吹高管,一曲凉州入沈

寥。”中管各调，其名称悉同前均，而冠以中管二字。考唐、宋所以不用中管各调，实由以七声配十二律而起。《宋史·乐志》云：“蔡元定尝为《燕乐》一书，证俗失以存古义，今采其略附于下：黄钟用合字，大吕、太簇用四字，夹钟、姑洗用一字，夷则、南吕用工字，无射、应钟用凡字，各以上下分为清浊，其中吕、蕤宾、林钟，不可以上下分：中吕用上字，蕤宾用勾字，林钟用尺字，其黄钟清用六字，大吕、太簇、夹钟清，各用五字，而以‘下、上、紧’别之，紧五者，夹钟清声，俗声以为宫。此其取律寸律数，用字记声之略也。”其中黄钟、仲吕各配一字，余均二律配一字，而以上下分；蕤宾配勾，实即下尺也。夫律吕为准音之器，七声旋转于十二律中，初无定位。以声配律，自属不当，故《燕乐考原》云：“律者，六律六同也；其长短分寸，有定者也。如黄钟之长，不可为无射也；应钟之短，不可为大吕也。声音，五声二变也；其高下相近于六律六同之中，无定者也。如《大司乐》黄钟为角，又可以为宫；太簇为徵，又可以为角；姑洗为羽，又可以为徵也。《尧典》，律和声，大师掌六律六同，皆文之以五声；《礼运》，五声六律十二管，还相为宫；《孟子》，不以六律，不能正五音：皆此义也。燕乐之字谱，即五声二变也；盖出于龟兹之乐，中外之语不同，故其名亦异也。当其初入中国之时，郑译以其言不雅驯，故假声律缘饰之。”合四一上尺工凡七声协乐，初无上下之兮，今强以七声配十二律，遂疑其中五律为重复之音，故燕乐中有其声而无其调，命曰中管；此犹钢琴之有五黑键也，兹列图以明之：

		太		姑		蕤			南		应
黄	大	簇	夹	洗	仲	宾	林	夷	吕	无	钟
钟	吕		钟		吕		钟	则		射	

法兰西人之于音乐，亦以声配律者也；七声十二律，并以“独

览梅花扫腊雪”七声称之，则以十二律合钢琴各键，黄钟差当“梅”字耳。此凌廷堪之所谓“七宫：黄钟与大吕、林钟与夷则；七商：太簇与夹钟、南吕与无射；七羽：南吕与无射，姑洗与仲吕；七角：应钟与黄钟，蕤宾与林钟，皆二律相连；其余皆隔一律，亦古乐二变间二律收一声之遗意也。”

又燕乐二十八调俗名，七羽除般涉、高般涉及正平外，均与七宫同名，惟一则称调，一则称宫；七商均与七角同名，惟一则称调，一则称角，故无射商俗称林钟商。此即《琵琶录》所谓“宫逐羽音，商角同用”，当于次节论列之。

燕乐二十八调异名表（《词源》及《景祐乐髓新经》所列调名见前表，兹从略。）

宫七调

隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《新唐书·乐志》、《辽史·乐志》、《补笔谈》及《碧鸡漫志》所称俗名	《琵琶录》所称俗名	《宋史·乐志》所称俗名	注
黄钟宫	同前	正宫	正宫调	正宫	
大吕宫	同前	高宫	高宫调	高宫	
夹钟宫	同前	中吕宫	同前	同前	
仲吕宫	同前	道调宫	同前	道宫	
林钟宫	同前	南吕宫	同前	同前	
夷则宫	同前	仙吕宫	同前	同前	
无射宫	同前	黄钟宫	同前	同前	

商七调

隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《新唐书·乐志》及《宋史·乐志》所称俗名	《琵琶录》所称俗名	《辽史·乐志》所称俗名	《补笔谈》及《碧鸡漫志》所称俗名	注
太簇商	黄钟商	大食调	大石调	大食调	大石调	《宋史·乐志》亦作大石调
夹钟商	大吕商	高大食调	高大石调	高大食调	高大石调	《宋史·乐志》亦作高大石调
仲吕商	夹钟商	双调	双调	双调	双调	
林钟商	仲吕商	小食调	小石调	小食调	小石调	《宋史·乐志》又作小石调
南吕商	林钟商	歇指调	同前	同前	同前	同前
无射商	夷则商	林钟商	林钟商调	同前	林钟商	《宋史·乐志》又作商调
黄钟商	无射商	越调	同前	同前	同前	

角七调

隋唐宋所称古名	南宋所称古名	《新唐书·乐志》及《辽史乐志》所称俗名	《琵琶录》所称俗名	《补笔谈》所称俗名	《宋史·乐志》所称俗名	注
应钟闰	黄钟闰	大食角	大石角调	大石角	大食角	《宋史·乐志》亦作大石角
黄钟闰	大吕闰	高大食角	高大石角调	高大石角	高大食角	《宋史·乐志》亦名高角
太簇闰	夹钟闰	双角	双角调	双角	双角	
姑洗闰	仲吕闰	小食角	小石角调	小石角	小食角	《宋史·乐志》又作小石角
蕤宾闰	林钟闰	歇指角	歇指角调	歇指角	歇指角	
林钟闰	夷则闰	林钟角	林钟角调	林钟角	商角	
南吕闰	无射闰	越角	越角调	越角	越角	

辨调第二

宫调之体制果何如耶？燕乐何以用宫、商、角、羽四调耶？诸宫调之区别果何在耶？凡此数端，皆宫调之关键所在，而诸家所论列，或空言无实，故玄其说；或语焉不详，讳言其故。间有好学深思之士，师心凭臆，而强为之解，然亦似是而非，终难自圆其说也。兹为参证诸书，分别论列，以贡一得。

一、论燕乐宫调。《宋史·乐志》引蔡元定《燕乐》一书云："一宫，二商，三角，四变为宫，五徵，六羽，七闰为角。五声之号，与雅乐同；惟变徵于十二律中阴阳易位，故谓之变。变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角，而实非正角：此其七声高下之略也。声由阳来，阳生于子，终于午。燕乐以夹钟收四声，曰宫，曰商，曰羽，曰闰，闰为角。其正角声、变声、徵声皆不收，而独用夹钟为律本：此其夹钟收四声之略也。"其使人大惑不解者，厥为"四变为宫"，"七闰为角"，"变徵于十二律中阴阳易位，故谓之变，变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰"数语。凌廷堪因燕乐以声配律而解释"四变为宫"之宫为变宫，其言曰："四变为宫，本变徵声；因以凡字配应钟，故名为变宫，非真阴阳易位也。"意者，宫、商、角、变、徵、羽、闰七声原当上、尺、工、凡六、五、乙七字；今以变徵凡字配应钟，如以黄钟当宫声，则变徵当为变宫矣。王光祈则解释阴阳易位一语为阳律蕤宾与阴律仲吕互易其位，故变实为清角，闰实为清羽；角变与羽闰，皆二律相连者也。又引古为喻，以古乐之变，即燕乐之宫，惟古乐以黄钟为律本，燕乐则以夹钟为律本耳。其式如左（《中国音乐史》上册125页）：

字谱：	合	下 四	上 四	下 一	上 一	上	勾	尺	下 工	上 工	下 凡	上 凡	六	下 五	上 五	紧 五
古律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清 黄	清 大	清 太	清 夹

引古 为喻：	宫	商	角变	徵	羽闰	宫	商
燕律：			夹	仲	林夷	无	黄大
燕调：			宫	商	角变	徵	羽闰

此所谓宫声，实商声也。四变为宫则然矣，七闰为角犹未合也；而王光祈曰，七闰为角者，古乐之闰，燕乐之清角也。是与凌廷堪以四变为宫之宫为变宫，实同其谬误也。

欲析此疑，请先言魏晋六朝之清乐。《隋书·音乐志》云："清乐其始即清商三调是也。并汉以来旧曲乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，苻永固平张氏，始于凉州得之，宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之，高祖听之，善其节奏，曰：此华夏正声也。"又云："译又与夔俱云：案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道；今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕还用蕤宾为变徵。众皆从之。"小吕即仲吕也。以林钟为调首，即以黄钟为宫之徵音起调也。《礼记》以"宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，"故曰失君臣之义也。以小吕为变徵，即所谓"阴阳易位"；是则名曰黄钟宫，实即林钟宫也。按三分损益，隔八相生之理，黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾而非仲吕，故曰乖相生之道。夫徵调，今秦西之大调也。大调以"独览梅花扫腊雪"协"徵羽闰宫商角变"，则独生扫，扫生览，览生腊，腊生梅，梅生雪，雪生高花，

而不可以生花，所谓乖相生之道者也，然其调则美于宫声。《隋志》乐府黄钟，清乐黄钟宫，皆奏徵声，是岂孟子所谓“天下之耳期于师旷”欤？凌廷堪曰：“清乐，即魏、晋以来之清商三调也。三调者：清调也，平调也，侧调也。龟兹乐未入中国以前，梁、陈之俗乐如此。姜尧章云：‘琴七弦加变宫、变徵为散声者曰侧弄。’是清乐之侧调用二变者也。又云：‘具宫、商、角、徵、羽者为正弄’。是清乐之清调、平调不用二变者也。荀勖之正声、下徵、清角，亦祇三调也。”又曰：“清乐之侧调，亦杂入燕乐，而不可复识矣。今之南曲，清乐之遗声也；清乐，梁、陈、南朝之乐，故相沿谓之南曲。”窃以为《宋志》之所谓四变为宫，七闰为角，盖清乐之变，即燕乐之宫，而燕乐之闰，即清乐之角也。试为图以明之：

律吕：　黄大太夹姑仲蕤林夷南无应 清清清清清清
黄大太夹姑仲

清乐：　宫　商　角变　徵　羽　闰　　商　角变

燕乐：　　　　　　宫↓　商　角○变徵　羽↑闰宫

徵　←→

四变为宫　阴阳易位　七闰为角

“阴阳易位”，谓以清乐为准，燕乐之变已易其位也。清乐角变二律两连，而燕乐角变则隔一律。“变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰”者，则《宋史·乐志》有云：“窃考元定言燕乐大要，其律本出夹钟，以十二律兼四清为十六声，而夹钟为最清；”燕乐之闰声当古律姑洗清声，为十六声所不及，故曰七声所不及。七声，亦以声饰律之词耳。故燕乐之调，仍古乐之旧者也。燕乐之源，出于龟兹琵琶。《隋书·音乐志》云：“译遂因其所捻琵琶弦柱，相引为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调；旋转相交，尽皆和合。

仍以其声考校太乐所奏林钟之宫。应用林钟为宫,乃用黄钟为宫;应用南宫为商,乃用太簇为商;应用应钟为角,乃取姑洗为角。故林钟一宫七声,二声并戾;其十一宫七十七音,例皆乖越,莫有通者。”是即以太乐之变徵为宫,徵调还为宫声也。太乐所奏林钟之宫,名曰宫声,实为徵调。应用林钟为宫,乃用黄钟为宫,犹清乐应用黄钟为宫,燕乐乃以仲吕为宫也。为图以明之:

律吕:	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大	清太	清夹
太乐:	变		徵		羽		闰	宫		商		角	变		徵	
郑译:	宫		商		角		变	徵		羽		闰	宫		商	

雅乐原以黄钟为律本,而太乐宫声起于林钟,是则以雅乐之徵声为宫,实为林钟徵调,而仍名之曰林钟之宫。郑译所立之调,盖还为雅乐黄钟之宫者也;而《隋志》乃以为“一宫七声,二声并戾”,是谓郑译之声与太乐之声并戾,变徵声互差六律,其余七声均互差五律也。其余十一宫七十七音,悉皆如此。陈澧《声律通考》云:“宫与商,商与角,角与变徵,徵与羽,羽与变宫,皆隔一律;变徵与徵,变宫与宫,皆相连二律不隔也。”王光祈以角变与羽闰为二律相连不隔,实非确论。证之燕乐黄钟独用合字,仲吕独用上字;上者,宫也,是则燕乐以清乐黄钟宫之变徵音仲吕为宫也。明宋潜溪论琴,谓南宋杨守斋以仲吕为宫为疑,宋房庶亦云,太常乐黄钟适当仲吕;此谓燕乐立调之方法,犹言燕乐黄钟宫之黄钟音,在七声中之位置适当清乐黄钟宫之仲吕,非谓燕乐黄钟一律之清浊,恰合清乐之仲吕,是不可以无辨也。

二、论徵、角二调。《宋史·乐志》云:“古乐止用十二宫。周六乐奏六律,歌六吕,惟十二宫也。王大食三侑注云:‘朔月月半

随月用律',亦十二宫也。十二管各备五声,合六十声。五声成一调,故十二调。古人于十二宫,又特重黄钟一宫而已。齐景公作《徵招》、《角招》之乐,师涓、师旷有清商、清角、清徵之操,汉魏以来,燕乐或用之,雅乐未闻有以商角徵羽为调者,惟迎气有五引而已。《隋书》云:"梁陈雅乐,并用宫声是也。"可见古乐以宫声为主,商角徵羽各调不过备数而已。《管子·地员》篇曰:"凡听徵,如负豕觉而骇;凡听羽,如马鸣在野;凡听宫,如牛鸣窌中;凡听商,如离群羊;凡听角,如雉登木以鸣。"其商角徵羽,实有其声而无其调也。《孟子》有"为我作君臣相说之乐,盖《徵招》、《角招》是也"之语,《史记·刺客列传》云:"高渐离击筑,荆轲和而歌,为变徵之声,士皆垂泪涕泣;又前而歌曰,'风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还',复为羽声慷慨,士皆瞋目,发尽上指冠。"角、徵及羽声,实不常用,变徵更无论矣。

燕乐以琵琶四弦立四调,曰宫、曰商、曰角、曰羽,而无徵调。宋蔡絛《铁围山丛谈》云:"自魏、晋后,至隋、唐已失徵、角二调之均韵矣。孟轲氏亦言:为我作君臣相说之乐,盖《徵招》、《角招》是也。疑春秋时徵、角已亡;使不亡,何特言刱作之哉?唐开元时,有若望瀛法曲传于今,实黄钟之宫。夫黄钟之宫调,是为黄钟宫之均韵可尔奏之,乃么用中吕,视黄钟则为徵。既无徵调之正,乃独于黄钟宫调间用中吕管,方得见徵音之意而已。及政和间作燕乐,求徵、角调二均韵亦不可得,有独以黄钟宫调均韵中有曲,而但以林钟卒之。是黄钟视林钟为徵;虽号徵调,然自是黄钟宫之均韵,非犹有黄钟,以林钟为徵之均韵也。"是则徵调非不可得也,特不知其为徵调耳。隋太乐宫声起于林钟,实即林钟徵也;而因林钟徵属黄钟均,遂强以宫声名之。清乐黄钟宫以仲吕为变徵,实即黄钟徵也;而因以黄钟为调首,遂强以宫声名之。开元之法曲,与清乐如出一辙;政和之燕乐,又与隋之太乐不谋

而合。姜夔《白石道人歌曲》《徵招》序云："徵招、角招者，政和间大晟府尝制数十曲，音节驳矣。予尝考唐田畸《声律要诀》云：徵与二变之调，咸非流美，故自古少徵调曲也。徵为去母调，如黄钟之徵，以黄钟为母，不用黄钟乃谐。故隋、唐旧谱，不用母声；琴家无媒调商调之类，皆徵也，亦皆具母弦而不用，其说详于予所作琴书。然黄钟以林钟为徵，住声于林钟，若不用黄钟声，便自成林钟宫矣；故大晟徵调兼母声，一句似黄钟均，一句似林钟均，所以当时有落韵之语。予尝使人吹而听之，寄君声于臣民事物之中，清者高而亢，浊者下而遗，万宝常所谓宫离而不附者是已。因再三推寻唐谱并琴弦法，而得其意；黄钟徵虽不用母声，亦不可多用变徵蕤宾、变宫应钟声，若不用黄钟而用蕤宾、应钟，即是林钟宫矣。余十一均徵调仿此。其法可谓善矣，然无清声，只可施之琴瑟，难入燕乐；故燕乐阙徵调，不必补可也。"母声犹言祖调，即一均中之宫声也。林钟徵（姜夔谓之黄钟徵）与黄钟宫（俗称正宫）同属黄钟均，而徵声又酷似宫声，林钟徵以黄钟为宫，而林钟宫则以大吕为变徵，所差仅此一律耳。《礼记》称"宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物"，伶州鸠有"大不踰宫，细不过羽"之说，汉儒遂倡"臣民事物，不得凌君"之谬论。徵调之中，徵声浊于宫声，亦即律管长于宫声，故曰"听之寄宫声于臣民事物之中。"然林钟徵不用母声，则又无异于林钟宫。唐宋人囿于旧说，疑神疑鬼，徵调之中，并二变亦不多用。然则林钟徵黄钟声既不用，蕤宾、应钟亦不常用，其所以异于林钟宫（俗称南吕宫）、林钟商（俗称小石调），与林钟羽（俗称黄钟羽）者几希矣。故其声单纯，只可施之琴瑟，难入燕乐也。《白石道人歌曲》除《越九歌》外，皆用宋俗字注谱，后人都不能解。《四库全书》总目提要亦谓："宋代曲谱，今不可见，无人能歌，莫辨其似波似磔，宛转欹斜，如西域旁行字者，节奏安在？然歌词之法，仅仅留此一

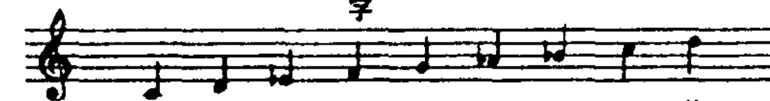
线，录而存之，安知无悬解之士，能寻其分刌者乎？鲁鼓薛鼓，亡其音而留其谱，亦此意也。”《词源》管色应指字谱虽将宋俗字与正字并列对照，然与姜谱颇不相侔，且有若干记号均未列入。笔者尝用种种方法，寻绎姜谱字义。如根据杀声，推断各调之住字，然后罗列各曲，互相参稽，辨其异同。遇有疑字，先作一假设，施之各曲，连缀上下，一一试唱；脱不可通，则另作假设，务求其适合各曲而后已。如《鬲溪梅令》原注仙吕调，管色用合、四、下一、上、尺、下工、下凡、六、五；旁谱一、工、凡皆下一、下工、下凡之略。仙吕调为羽声，住字为上，即七声之羽，犹今谱之四。故译成今工尺谱，“好花不与殢香人”句，当为四上一四ㄋ合四，余仿此。陈东塾先生译《暗香》一谱（见《词学季刊》一卷二号），以管色仙吕宫之上，当今谱之五，即此意也。惟据宋陈元靓《事林广记》卷八管色指法，当时笛管所吹者，有六、凡、工、尺、勾、上、一、四、合、五、尖一、尖上、尖尺、尖工、尖凡、大凡各音；除五声、二变外，仅可吹一勾字。是则宋笛似非旋宫之器，苟无七笛，以吹七均（五中管除外），则南宋七宫十二调中，所可吹者，仅黄钟均之正宫、大石调、般涉调及仲吕均之道宫、小石调、正平调：二宫四调而已。下一、下工、下凡，有其名而无其实，管色以一、工、凡代之；名为仙吕调，实乃道宫也。兹以黄钟合字，当西乐中央 C，而以下凡、下一、下工，配变 B、变 E、变 A，实第九世纪格累哥利调式（Gregorian Modes）中之厄夫多利安（F Dorian）也。厄夫为起调之音，犹言仲吕；多利安，羽声也。如去五线谱调首三变号，即自成道宫（F Lydian）矣。好、与、人、浪、鄰（第二字）、去、阴、何、寻、木、桨、云、小、陈、下、盈（第二字）、啼、春诸字皆有长拍号，用一拍半以上之长音；绿、处、中、觅、一诸字皆有短拍号，用半拍之短音。阴字旁谱为勾。按仙吕调无勾字，“绿成阴”句与“觅盈盈”同调，当为合字之讹也。

例201

鬲溪梅令

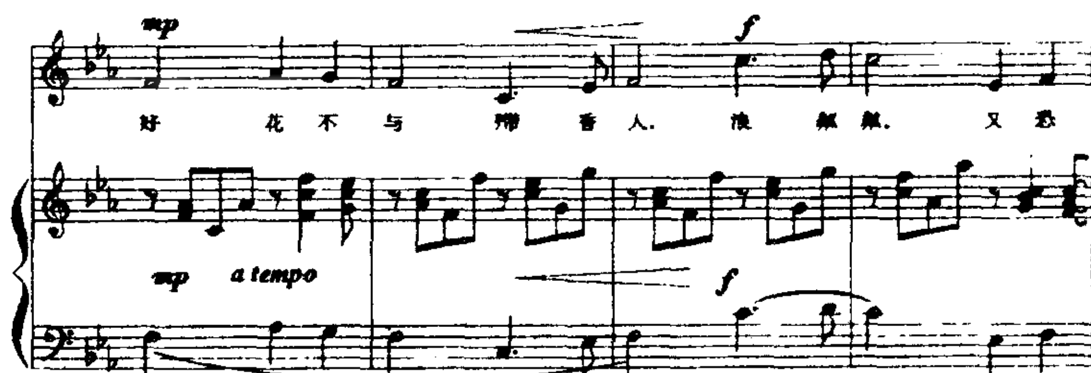
丙辰冬自无锡归作此寓意

仙吕调 北宋 仲吕羽
　　　 南宋 夷则羽



律　　吕：	黄	太	夹	仲	林	夷	无	清黄	清太
管色俗字：	ム	マ	一	ム	人	㇇	ル	久	互
管色正字：	合	四	下一	上	尺	下工	下凡	六	五
七　　声：	角	变	徵	羽	闰	宫	商	角	变
今　　谱：	工	凡	合	四	一	上	尺	工	凡







mp

木兰双桨梦中云。小横陈。漫向

a tempo

f

dim.

p e rit.

孤山山下觅盈盈。翠禽啼一春。

dim.

p e rit.

a tempo

pp

morendo

ppp

晋荀勖造十二笛，各吹正声、下徵、清角三调。正声，宫声也；下徵，徵调也；清角，角调也。姜夔《徵招》自序因称“此曲依《晋史》名曰黄钟下徵调，《角招》曰黄钟清角调”。张孟彪《舒艺室余笔》有《白石道人歌曲》校语，其于《徵招》序“黄钟徵虽不用母声，亦不可多用变徵蕤宾、变宫应钟声”句注云：“案此调八用合字，七用凡字，五用勾字，不为少矣。”“然无清声，只可施之琴瑟”句注云：“此词又屡用六五。”又云：“蔡絛《铁围山丛谈》：时燕

乐告备，因作《徵招》、《角招》，有曲名《黄河清寿星明》者，极韶美，次赓作一词云云。案此即丁仙现所讥落韵者也。晁端礼《黄河清》词，今见彼集，与此词句调亦略近；然则姜虽自度曲，实蓝本旧腔耳。”考宋俗字谱之工尺应律吕，今谱之工尺应宫商；宫商旋转于律吕中，初无定位。宋谱之合，犹言黄钟，译成今谱，可以为合，可以为四为一，亦可以为上尺工凡。以上二谱，皆属黄钟均，宋俗字用合四一勾尺工凡六五，当今谱之上尺工凡六五乙仕伬。《白石道人歌曲》旁谱，皆当作如是观。《舒艺室余笔》亦云：“宋人歌词以合、下四、四、下一、一、上、勾、尺、下工、工、下凡、凡配十二律，以六、下五、五、一五配四清声，凡十六声。今人度曲，以上尺工六五配五声，以乙凡配二变，而各有低声、高声，凡二十一声，然皆不能尽用也。以之配字，各有条理；故即依旁谱歌尧章词，必不能相合也。”上列二谱，互参沈逊斋本、疆村丛书本（校刊江研南手抄本）及《四部备要》本（校刊《愉园丛书》本）译出。三本中就旁谱论，前二本各有短长，后一本错误最多。译时间有认为三本皆不足据者，如《徵招》“一邱聊复尔”句之“聊”字，三本皆作工，而谐之声律，固宜作四；且此句与“客途今倦矣”句同一曲调，“今”字即作四，工字必为四字之误无疑也。关于《白石道人歌曲》旁谱，当另作专文以论之。《徵招》谱中，九用黄钟合字（《舒艺室余笔》则称八用合字），五用清黄钟六字，九用蕤宾勾字（《余笔》谓五用勾字），六用应钟凡字（《余笔》谓七用凡字）；可见姜尧章之于徵调，既不去其母声，亦不避用二变。盖“黄钟以林钟为徵，住声于林钟，若不用黄钟声，便自成林钟宫；”惟其用黄钟声，始见其为林钟徵而非林钟宫。至于“大晟府徵调兼母声，一句似黄钟均，一句似林钟均，所以当时有落韵之语”者，林钟徵调曲中，兼母声之句似黄钟均，不兼母声之句则似林钟均也。然一曲之中，未必每句皆包七声，全曲既兼用母声，自

是黄钟均，而非林钟均；若断章取义，则无曲而不落韵矣。如《徵招》“潮回却过西陵浦”句用合字固属黄钟均，而“扁舟仅容居士”句不用合字，即谓之似林钟均，何听者健忘若是耶？夫林钟徵，黄钟均之徵调也；然则林钟徵与黄钟宫之区别果何在乎？曰：住声于黄钟者为黄钟宫：住声于林钟者为林钟徵：如是而已。兹将角招、徵招二曲译成管色正字谱如次：

角招

一 尺 工　六 凡 工 合 四 合 · 尺 ·　合 一 四 合 一　一 尺 六 凡 工 尺

为春瘦。何堪更绕湖，尽是垂柳。自看烟外岫。记得与君，湖上

六 工　凡 勾 尺 工　合 一 凡　工 尺 勾 一　合 四 · 四 合 一　工 凡 六

携手。君归未久。早乱落、香红千亩。一叶凌波缥缈。过三十

五 六 工　尺 勾 一 尺 ·　尺 ·　合 · 尺 工　六 凡 工 合　四 合 · 尺

六离宫，遣游人回首。　犹有。画船障袖。青楼倚扇，相映人争

一　合 一 四 合 一　一 尺 六 凡　工 尺 六 工　工 勾 尺 工　合 一 凡 工

秀。翠翘光欲溜。爱著宫黄，而今时候。伤春似旧。荡一点、春

尺 勾 一　合 四 一 四 合 一　工 凡 六　五 六 工　尺 合 一

心如酒。写入吴丝自奏。问谁识、曲中心、花前友。（陆钟辉本作花前后）

徵招

六 凡 工 合　四 合　工 勾 一 尺 工 尺　工 六 五 六 工　尺 勾 · 尺 ·　合

潮回却过西陵浦，扁舟仅容居士。去得几何时，黍离离如此。客

一 四 合 一　尺 工 凡　工 尺 勾 ·　尺 工 凡 工　尺 勾 一 合　一 尺 工 尺

途今倦矣，漫赢得、一襟诗思。记忆江南，落帆沙际，此行还是。

工 尺　工 凡 工　一 四 合　工 勾 一 尺 工 尺　工 六 五 六 工　尺 勾 一

迤逦。剡中山，重相见、依依故人情味。似怨不来游，拥愁鬟

勾 一　合 · 四 合 ·　尺 工 凡　工 尺 勾 ·　尺 工 凡　工 尺 勾 一　合 一

十二。一邱聊复尔，也孤负、幼舆高致。水荭晚，漠漠摇烟，奈未

尺 工 尺

成归计。

考泰西教堂古乐亦有七调：曰多利安，羽声也；曰夫利基安，变宫声也；曰利提安，宫声也；曰密克索利提安，商声也；曰伊俄利安，角声也；曰爱俄尼安，徵声也；曰罗克利安，变徵声也。其变徵声时以为渎神，屏而不用，有其声而无其调，故实共六声。六声旋转于十二律中，亦得七十二调。惟一调之中，自宫至商，自商至

角，自角至变，皆隔一律，称曰三双律，西人以为不协者也。于是羽声及宫声之变徵音，奏唱之际，辄阴阳易位，降低一律；变宫声之宫音则升高一律，实即移宫犯调也。又西乐结声之律甚严，且结声之音，辄以低一律之音为之前导；于是商调之宫音亦递升一律，使与商音二律相连不隔，一如宫声之变宫与宫，徵调之变徵与徵焉。是则宫犯徵，商亦犯徵，而羽犯角，变徵亦犯角。故六调并而为徵、角二调。徵调，今泰西通用之大调也，而角调则为小调。大小二调旋转于十二律中而得二十四调。然则徵、角二调，西乐珍之若瑾瑜，而燕乐弃之若敝屣，其故果安在哉？

姜夔《徵招》自序云："予尝考唐田畸《声律要诀》，云：徵与二变之调，咸非流美，故自古少徵调曲也。"徵调岂真非流美乎？曰：非也。荀勖固于宫声以外，首用徵、角二调者也。政和燕乐求徵、角调不可得，非真不可得也。盖徵调已成，而犹误以为宫；角调已成，而犹误以为闰也。夫燕乐四调，其角声为闰，而非正角。与四调中之宫、商二调相类者，徵也；与四调中之羽、角二调相类者，正角也。兹以黄钟均各调为例，作图以明之：

律　　　　　　吕：黄大太夾姑仲蕤林夷南无应
正　　宫(黄钟宫)：宫　商　角　变徵　羽　闰
道宫正徵(黄钟徵)：徵　羽　闰宫　商　角　变
越　　调(黄钟商)：商　角　变徵　羽　闰宫
中吕调(黄钟羽)：羽　闰宫　商　角　变徵
仙吕角(黄钟角)：角　变徵　羽　闰宫　商
高大石角(黄钟闰)：闰宫　商　角　变徵　羽

可见徵调与宫、商二调均差一律，而正角调与羽、角二调亦均差一律：此宋人之所以不能辨徵、角二调也。且燕乐中移宫犯调，习以为常，而尤以宫犯商，商犯宫为最；则以昔人之耳觉，辨徵调于移步改观之宫、商二调间，诚戛戛乎其难矣。

三、论起调毕曲。八十四调凡十二均，其同均之七调，必以同律为宫，同律为商，同律为角，为变，为徵，为羽，为闰。如仙吕宫、商调、仙吕角、仙吕变徵、仙吕正徵、仙吕调及商角，均以夷则为宫，无射为商，黄钟为角，太簇为变，夹钟为徵，仲吕为羽，林钟为闰，然则其区别果安在哉？曰、惟结声而已。曲谱以立调之音为曲终之音，沈存中《梦溪笔谈》谓之杀声，蔡元定《律吕新书》谓之毕曲，姜尧章《白石道人歌曲》谓之住字，而张炎《词源》谓之结声。仙吕宫以宫音夷则为结声，商调以商音无射为结声，仙吕角以角音黄钟为结声，仙吕变徵以变音太簇为结声，仙吕正徵以徵音夹钟为结声，仙吕调以羽音仲吕为结声，而商角则以闰音林钟为结声。以是一均之中，七调乃判。《燕乐考原》引朱文公云："张功甫在行在录得谱子，大凡压入音律，只以首尾二字；首二字是某调，章尾即以某调终之。如《关雎》关字合作无射调，结尾亦作无射声应之；《葛覃》葛字合作黄钟调，结尾亦作黄钟声应之；如《七月流火》三章皆七字起，七字则是清声调，亦以清声结之；如'五月斯螽动股，二之日凿冰冲冲，'五字凿字皆是浊声黄钟调，末以浊声结之。"《宋史·乐志》亦引蔡元定之说云："十二律旋相为宫，各有七声，合八十四声：宫声十二，商声十二，角声十二，徵声十二，羽声十二；凡六十声，为六十调。其变宫十二，在羽声之后，宫声之前，变徵十二，在角声之后，徵声之前；宫徵皆不成，凡二十四声，不可为调。黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲；大吕宫至姑洗羽，并用大吕起调，大吕毕曲；太簇宫至仲吕羽，并用太簇起调，太簇毕曲；夹钟宫至蕤宾羽，并用夹钟起调，夹钟毕曲；姑洗宫至林钟羽，并用姑洗起调，姑洗毕曲；仲吕宫至夷则羽，并用仲吕起调，仲吕毕曲；蕤宾宫至南吕羽，并用蕤宾起调，蕤宾毕曲；林钟宫至无射羽，并用林钟起调，林钟毕曲；夷则宫至应钟羽，并用夷则起调，夷则毕曲；南吕宫至黄钟羽，并用南吕起调，南吕毕

曲;无射宫至大吕羽,并用无射起调,无射毕曲;应钟宫至太簇羽,并用应钟起调,应钟毕曲:是为六十调。”沈括但言杀声,姜夔但言住字,张炎但言结声,而蔡元定则既曰起调,又曰毕曲,是与“压入音律,只以首尾二字”之说从同者也;而凌廷堪则非难之,《燕乐考原》云:“蔡元定《律吕新书》起调毕曲之说,于古未之前闻也。彼盖因郑译之八十四调,去二变而演为六十调,于心终觉茫然无术以别之。因见沈氏《笔谈》某调杀声用某字,又见行在谱子首一字是某调,章尾即以某调终之之语,又以杀声及首尾等语不典,遂乃撰为起调毕曲之言,以为六十调之分别在此,而又讳其所自来,以惊愚惑众;究之于沈氏之所谓杀声者,又何尝了然于心哉?某调杀声用某字者,欲作乐时见此曲杀声是某字,即用某调奏之;非宫调同此抗队,而徒恃杀声一字以为分别也。如宫调别无可辨,徒以杀声辨之,则黄钟起调毕曲谓之黄钟宫者,改作太簇起调毕曲,又可谓之太簇宫,则宫调亦至无定不可据之物矣。后之论乐者,如唐应德、李晋卿辈,咸奉起调毕曲为圣书,岂知其为郢书燕说,浅近如此乎?”又云:“夫五声之于耳,犹五色之于目也:必青色然后谓之青,必黄色然后谓之黄,必赤、白、黑色然后谓之赤、白、黑也。若不问其何调,而但以起调毕曲辨之,则与以一色之物,但题青、黄、赤、白、黑之号以辨之者何异?试以今之度曲家明之,工字调与六字调,迥不相同,虽俗工亦知之也。倘以工字调之曲,用六字起调毕曲,即可谓之六字调,闻之者有不哑然失笑者乎?近方氏成培谈燕乐,亦仍其谬。谓如黄钟宫则用合字起调毕曲,然则以合字起调毕曲,不拘今七调中何调,皆可谓之黄钟宫。是古之宫调尚未明,今之宫调已全昧;古之宫调反不如今之七调凿然为可考矣。推其意,以为燕乐有二十八调,今只七调,对之如治丝而棼,心目俱乱,中既无所见,而外又震于考亭、西山之名,遂不得不从其说。不知燕乐二十八调,即今之七调。一均七调,四均故二

十八调；不必作捕风系影之谈也。即以蔡氏之说而论，黄钟宫、无射商、夷则角、仲吕徵、夹钟羽并用黄钟起调毕曲者，在燕乐杀声则有六、凡、工、上、一之不同，亦毫厘之于千里也。且其所论者，雅乐耳。方氏必欲强合于燕乐，其参差不齐之故，虽支离牵附，究何益乎？方氏又讥今之度曲家杀声不用本律；不知在宋已然，沈存中所谓诸调杀声不能尽归本律是也。杀声虽不归本律，而调之为调，不因杀声而改；则宫调之辨，不在起调毕曲，其理益明矣。萧山毛氏曰：'设有神瞽于此，欲审宫调，不幸而首声已过，必俟歌者自诉而后知之，'诚快论也。"凌氏不曰"一均四调，七均故二十八调"，乃曰"一均七调，四均故二十八调"；其误均为调，误调为均固勿论矣，于宫调之辨，又何尝了然于心哉？乃诬蔡氏为"郢书燕说，惊愚惑众"，诚自欺欺人之谈也。凌氏屡言宫调之辨，不在起调毕曲；然宫调之辨果何在，凌氏亦讳言之。遍阅《燕乐考原》一书，仅于卷三林钟商一调之按语中，有"调之为调，在五声二变之还相为宫，不在起调毕曲"寥寥数言。惟五声二变还相为宫所判者，均也，非调也。汉代旋宫之法不行，大吕、夹钟、仲吕、夷则、无射五钟废而不击，谓之哑钟。以七律应七声，则黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，蕤宾为变，林钟为徵，南吕为羽，应钟为闰：故所存者唯黄钟一均而已。然变极七音，亦可以成七调。其宫之所以为宫，非因以宫声为起迄乎？商之所以为商，非因以商声为起迄乎？而凌氏曰："黄钟起调毕曲谓之黄钟宫者，改作太簇起调毕曲，又可谓之太簇宫，则宫调亦至无定不可据之物矣。"殊不知同一以黄钟起调毕曲也，黄钟可以为宫，亦可以为商，可以为角，亦可以为变，可以为徵，亦可以为羽若闰。分属于七均，而有正宫、越调、仙吕角、中管道宫变徵、道宫正徵、中吕调、高大石角七调之别焉。凌氏又举工字调与六字调为例。不知俗工以小工笛翻七调，变极七音，实仅一均也。俗工强以小工笛之五六凡工尺上一为凡工尺

上一四合，名之曰六字调，则六字调之尺上合诸音，皆高一律矣。小工笛所可吹者，工字调一均而已，称之曰工字均可耳，调字云乎哉？乃强不可旋宫之器翻七均，则诚如童斐《中乐寻源》所云："小工调准笛，若翻凡、尺两调，各差二字；翻六、上两调，各差三字；翻正宫调、一字调，各差一字。其所差字，非借用升半音，即借用降半音。七声中忽有一二字升、降半音，于调必不谐。然今笛翻调，听者并无不顺之嫌，则耳与笛习，听官随器同讹矣。"工字调与六字调固同属一均也，而必欲以旋宫目之，则舍指五为凡，指六为工，指凡为尺，指工尺为上一，指上一为四合，而指工字调为六字调外，其道莫由也。是诚与以一色之物，但题青、黄之号以辨之者何异？而凌氏不知也。纵令小工笛为旋宫之器，则工字调一均之内，正宫之为宫声，大石调之为商声，般涉调之为羽声，其间参差，果何由而辨之哉？宫之为宫，非因以宫声为起讫耶？商之为商，非因以商声为起讫耶？凌氏漫云："工字调之曲，用六字起调毕曲，即可谓之六字调，闻之者有不哑然失笑者乎？"不知六字调者，均名也，非宫调名也。近人吴瞿庵《顾曲麈谈》以南吕宫、黄钟宫、商调、越调、商角配六字调或凡字调，则诸宫调之祖调，实已错综不可辨；宫调之名，有其名而无其实矣。夫均有十二，所以应声之清浊者也。闻一音而立辨其律吕之位，为常人所不能；闻一调而立判其宫商之序，则人人可得而为之。取银字管吹般涉调，其声即高般涉调，而闻者莫辨，但知其为羽声耳。必欲知其所属之均，则惟有验之律准而已。设有神瞽于此，欲审宫调，苟首声未过，而起调毕曲之法倖存，则为宫、为商之调可立辨，而所属何均不知也。苟起调毕曲之法废，则虽三复其曲而不能辨其调，更无论均矣。纵令歌者自诉，终莫知其所以也。吴瞿庵氏云："次仲谓宫调之辨，不在起调毕曲，此说诚是。如宫调腔格，有一定气韵。用六、凡调者(原注：如商调、黄钟、南吕等)其声必低咽；用小工、尺

字调者(原注：如仙吕、中吕、道宫等)其声必高扬；笛管一吹，自能分析，不必视起调之何若，而后知某宫、某调也。次仲所云，中脱一字；若云不仅在起调毕曲，则圆满矣。”(见《词学季刊》第一卷第二号《与夏臞禅书》)今笛六字、凡字调，低声字多于小工调、尺字调，其间自有差别；然所能辨者在为六字、为小工之均，而非为宫、为商之调也。至谓宫调腔格有一定气韵者，盖小工笛翻七调，其正宫调之上字升一律，凡字调乙、凡二字各降一律，尺字调上、六二字各升一律，六字调合、上、尺三字各升一律，上字调一、工、凡三字各降一律；所讹之字有多寡，故气韵亦各殊也。脱今笛为旋宫之器，七调皆无讹字，则仅能略辨其调之高低而已。多低声字者有正宫、六字、凡字诸调，多高声字者有尺字、上字、一字诸调；欲辨及微茫，如般涉之于高般涉，苟非听觉特聪，殆有所不能也。且今笛协曲，纳诸宫调于七调中，一调所吹者有数宫调，而同一宫调，可配数调；盖所以迁就歌喉之清浊，而宫调则混淆而无所专属矣。《中乐寻源》云：“今以笛协曲，有时正宫调改为六字调，小工调改为尺字调；甚至如《混江龙》一曲，或用正宫调，或用六字调，或用尺字调，即订谱亦随意变更之”。即如吴梅以南吕宫、黄钟宫、商调、越调、商角配六字调或凡字调，则不特诸宫调淆而不分，而六字调与凡字调、小工调与尺字调，亦淆而不分也。南吕宫、黄钟宫之为宫，商调、越调之为商，商角之为角，果何由而区别之乎？宫之为宫，非因以宫音(今笛上字)毕曲乎？商之为商，非因以商音(今笛尺字)毕曲乎？

吴梅谓凌氏所云，脱一“仅”字，宜曰宫调之辨，不仅在起调毕曲；殆亦知起调毕曲之说，不可等闲视也。夫旋宫所判者为均，而起调毕曲所判者为调：二者合而宫调立焉。此可以曲谱为证，不必作捕风系影之谈也。朱熹《仪礼经传通解》所载风雅十二诗谱，其小雅诗谱《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南

有嘉鱼》、《南山有台》六篇为正宫(原注:“黄钟清宫,俗呼正宫”,)并用宫音黄钟起调毕曲。兹录其一:

皇皇者华　五章、章四句

皇皇者华于彼原隰骁骁征夫每怀靡及

黄南林南林姑林南蕤林蕤姑应南清太清黄

我马维驹六辔如濡载驰载驱周爰咨诹

黄姑蕤姑清黄姑林南林南黄姑蕤姑太黄

我马维骐六辔如丝载驰载驱周爰咨谋

清黄林应清黄林南蕤姑林南蕤林应黄清太清黄

我马维骆六辔沃若载驰载驱周爰咨度

清黄林应南蕤姑林南蕤南蕤林黄姑太黄

我马维骃六辔既均载驰载驱周爰咨询

黄南应清黄清黄姑林南林南黄姑应南清太清黄

曲中以黄钟为宫,太簇为商,姑洗为角,蕤宾为变,林钟为徵,南吕为羽,应钟为闰,此黄钟均之所以为黄钟均也。然用此七律,犹不足以辨其为正宫。盖黄钟均有七调,除宫声为正宫外,商声为大石调,角声为正黄钟宫角,变声为正黄钟宫变徵,徵声为正黄钟宫正徵,羽声为般涉调,闰声为大石角,皆以黄、太、姑、蕤、林、南、应为宫、商、角、变、徵、羽、闰者也,然则其区别果安在哉?曰:在于起调毕曲。以宫音黄钟起调毕曲者,正宫也;以商音太簇起调毕曲者,大石调也;以角音姑洗起调毕曲者,正黄钟宫角也;以变音蕤宾起调毕曲者,正黄钟宫变徵也;以徵音林钟起调毕曲者,正黄钟宫正徵也;以羽音南吕起调毕曲者,般涉调也;以闰音应钟起调毕曲者,大石角也。故曰:旋宫所判者,均也;起调毕曲所判者,调也。合旋相为宫与起调毕曲,八十四宫调立

焉。其南国风诗谱《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采蘩》、《采苹》六首为越调(原注:“无射清商,俗呼越调”),并用商音黄钟调起调毕曲。兹录《关雎》一首如下:

关关雎鸠在河之洲窈窕淑女君子好逑

清黄南林南黄姑太黄林南清黄姑清黄林南清黄

参差荇菜左右流之窈窕淑女寤寐求之求之不得寤

清黄南林南林南无清黄仲林无姑太姑太黄清黄南林南姑

寐思服悠哉悠哉辗转反侧

仲南林姑仲姑太清黄南无清黄

参差荇菜左右采之窈窕淑女琴瑟友之参差荇菜

清黄无南林清太林南清黄姑仲林南林姑太姑太黄姑林

左右芼之窈窕淑女钟鼓乐之

林姑林南清黄南林清太黄南无清黄

是与小雅诗谱6首,并以黄钟起调毕曲者也;而一为正宫,一则为越调。凌廷堪难起调毕曲说曰:“黄钟起调毕曲谓之黄钟宫者,改作太簇起调毕曲,又可谓之太簇宫,则宫调亦至无定不可据之物矣。”殊不知同以一律起调毕曲,亦有七调可辨;此均有异也,旋宫使然耳。此曲以无射为宫,黄钟为商,太簇为角,姑洗为变,仲吕为徵,林钟为羽,南吕为闰;故黄钟起调毕曲者,商音起调毕曲也。惟其以商音起迄,故为越调;如以宫音无射起迄,则又自为黄钟宫(古称无射宫)矣。

姜夔《越九歌》十篇，虽不限以本律之音起调，而皆以本律之音毕曲。其中《帝舜楚调》原注黄钟宫，即所谓正宫，以宫音黄钟毕曲；《王禹吴调》原注夹钟宫，即所谓中吕宫，以宫音夹钟毕曲；《项王古平调》原注无射宫，即所谓黄钟宫，以宫音无射起调毕曲；《越王越调》原注无射商，以商音黄钟起调毕曲，《越相侧商调》原注黄钟商，即所谓大石调，以商音太簇毕曲；《涛之神》原注双调，以商音仲吕毕曲；《旌忠中管商调》原注南吕商，以商音应钟毕曲；《曹娥蜀侧调》原注夷则羽，即所谓仙吕调，以羽音仲吕起调毕曲；《庞将军高平调》原注林钟羽，以羽音姑洗毕曲；《蔡孝子中管般赡调》，原注大吕羽，以羽音无射起调毕曲。十章之中，除《越相侧商调》不用徵音，《庞将军高平调》不用变徵音外，余皆用七声。古籍所传律吕字谱，仅《风雅十二诗谱》及《越九歌》两种而已。《风雅十二诗谱》为唐开元乡饮礼所奏乐章，赵彦肃传其谱，朱子取之，载于《仪礼经传通解》。《越九歌》为姜夔倚声所作之辞，其序曰："越人好祠，其神多古圣贤，予依《九歌》为之辞，且系其声，使歌以祠之。"《白石道人歌曲》其余旁谱皆宋代俗字，而结声莫不为立调之音。如《鬲溪梅令》原注仙吕调，起调毕曲并用仲吕上字。《杏花天影》不注宫调，《舒艺室余笔》云："以其所用字及杀声推之，则中吕调也，"毕曲用清黄钟六字。《醉吟商小品》亦不注宫调，《余笔》云："据其名称及序云双声，则双调也。"毕曲用仲吕上字。《玉梅令》原注高平调，毕曲用姑洗一字。《霓裳中序第一》据序称商调，毕曲用无射下凡字。《扬州慢》及《长亭怨慢》原注均中吕宫，毕曲并用夹钟下一字。《淡黄柳》原注正平调近，毕曲用太簇四字。《石湖仙》原注越调，起调毕曲并用清黄钟六字。《暗香》、《疏影》原注仙吕宫，毕曲皆用夷则下工字。《惜红衣》原注无射宫，起调毕曲并用无射下凡字。《角招》原注黄钟角，起调毕曲并用姑洗一字。《徵招》为黄钟正徵，毕曲用林钟尺字。《秋宵吟》原注越

调，毕曲用清黄钟六字。《凄凉犯》《愉园丛书》本注仙吕调犯商调，毕曲用仲吕上字。《翠楼吟》原注双调，毕曲亦用仲吕上字。观此，可知唐代曲谱，咸以立调之音起调毕曲；宋代曲谱则以立调之音毕曲，而不限以立调之音起调。虽亦有如沈括《梦溪笔谈》所言："诸调杀声，不能尽归本律"者，然此实宫调名实不符耳。如名曰正宫，而以商音毕曲，则以大石调名之可也，何有于正宫哉？不曰宫调之张冠李戴，乃诬毕曲之说为无稽，此犹见马而呼牛者曰："牛何尝有角耶?"其可讪孰甚？苟宫调名不符实，自古已然，则虽滔滔者天下皆是，蔡元定独持异议，力辟其妄可也。今《律吕新书》所言，不过祖述唐、宋之成法而已，乃凌廷堪曰："起调毕曲之说，于古未之前闻也。"又曰："讳其所自来，以惊愚惑众。"岂徒拾古人牙慧者，方可谓有卓见乎？若凌氏者，诚可谓坐井观天矣。

自明以后，俗乐字谱但用九字，其上、尺、工、凡、六、五、乙，七声之宫、商、角、变、徵、羽、闰也，合、四则为六、五之浊音；故宫声以上字住，商声以尺字住，角声以工字住，变声、徵声各以凡字、六字住，羽声、闰声各以五字、乙字住。然此与《补笔谈》：凡杀声，正宫、越调、中吕调、高大石角用六字，高宫、大石调、正平调、双角用四字云云，未可等量齐观。《补笔谈》之字谱，以声饰律之宋代管色应指字谱也。六字谓黄钟，非云徵音也。故正宫杀声用六字者，谓用黄钟；而黄钟者，正宫之宫音，犹今谱之上字耳。张炎《词源》八十四调表中所列结声俗字，亦管色谱也。七声之中，本无下四、下一、勾、下工、下凡等字，管色特以之足成十二之数，与律吕相应耳。脱误认《词源》各调结声字谱为宫、商之名，则除仲吕均中道宫、小石调、道宫角、道宫变徵、道宫正徵、正平调、小石角七调偶相隐合外，其余十一均七十七调，皆失之千里矣。《词源·结声正讹》云："商调是凡字结声，用折而下；若声直而高不折，则成六字，即犯越调。仙吕宫是工字结声，用平直；

若微折而下，则成凡字，即犯黄钟宫。正平调是四字结声，用平直而去；若微折而下，则成上字，即犯仙吕调。道宫是勾字结声，要平下；若太下而折，则带尺一双声，即犯中吕宫。高宫是下五字结声，要清高；若平下则成凡字，犯大石。微高则成六字，是正宫。南吕宫是尺字结声，要平而去；若折而下，则成一字，即犯高平调。"考商调用无射结声，管色字谱为下凡，而《词源》则曰凡字。仙吕宫用夷则结声，管色字谱为下工，而《词源》则曰工字。道宫用仲吕结声，管色字谱为上字，而《词源》则曰勾字。且犯黄钟宫者，无射之下凡也，非应钟之凡也；犯中吕宫者，夹钟之下一也，非姑洗之一也。若夫工字结声，宜曰"若高而上，则成凡字也"，而《词源》则曰微折而下。四字结声，宜曰"若高而上，则成上字"也，而《词源》亦曰微折而下。下五字结声，宜曰"微折则成六字"也，乃曰微高则成六字。是则所谓平直、清高、折而下、直而高，皆闪烁之词，实漫无所据也。《词源》古今字谱下四、下一、下工、下凡、五及一五(即高五，《宋史·乐志》称紧五)皆加墨围，以别于四、一、工、凡及下五。郑文焯《词源斠律》云："下五为大吕清，当加墨围；五字为太簇清，不当加墨围；《词源》互讹。高五即一五，管色当加"一"识之，以别于五。宋乐俗谱如此。《词源》于高五字亦加墨围，误。"《词源斠律》"结声正讹"已将讹舛之字订正，惟"商调是凡字结声"及"道宫是勾字结声"仍未校正，且以误传误，不曰商调为无射商，而曰"商调为应钟商"，是与《词源》同讹也。考《白石道人歌曲》旁谱，仅用合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五十声；其四、一、工、凡、五，皆不分高下。沈逊斋本，末附《事林广记音乐举要》二卷，乃得之于日本故文库者。其管色指法载笛管所吹之音，有六、凡、工、尺、勾、上、一、四、合、五、尖一、尖上、尖尺、尖工、尖凡、大凡；而四、一、工、凡、五，亦不分上下。窃疑宋时管色所奏宫调，仅黄钟及仲吕二均之正宫、大石

调、般涉调、道宫、小石调、正平调而已(南宋不用角调)。黄钟均用合、四、一、勾、尺、工、凡、六、五,而仲吕均用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五。其余诸均所属宫调,恐亦如今笛所翻之调,音多乖戾。《词源》及《白石道人歌曲》所列古今字谱,不过假定管色为旋宫之器,实则未必全用也。然则管色字谱配十二律,而今工尺谱则配七声。苟误管色字谱即今工尺谱,而据《词源》以正结声之讹,则除仲吕一均偶相隐合外,余皆不啻刻舟求剑矣。

沈存中《梦溪笔谈》云:"诸调杀声,不能尽归本律;故有偏杀、侧杀、寄杀、元杀之类,虽与古法不同,推之亦皆有理,知声者皆能言之,此不备载也"。王光祈曰:"所谓元杀,似指宫调结声,用本均宫音之律而言;偏杀似指商调结声,而用本均宫音之律而言;侧杀似指羽调结声,而用本均宫音之律而言;寄杀似指角调结声,既不用本均宫音之律,亦不用本均角音之律,而用本均徵音之律而言"。此说非也。元杀者,殆指用立调之音为结声而言;偏杀殆指宫声用羽音为结声,或羽声用宫音为结声而言;侧杀殆指商声用角音为结声,或角声用商音为结声而言;所谓"宫逐羽音,商、角同用"是也。《碧鸡漫志》曰:"王建《宫词》云:'侧商调里唱伊州。'林钟商今夷则商也,管色以凡字杀,若侧商即借尺字杀。"林钟商即商调,结声用无射之下凡,所谓"以凡字杀"者指此。至曰"若侧商即借尺字杀",则管色字谱之尺字,商调之闰音,即今谱一字也;七闰为角,故侧商者,用角音为结声之商声也。至于寄杀,用本律之清声为结声者也。张炎《词源》自注云:"今雅俗乐色、管色并用寄四宫清声煞,与古不同。"如正宫应用管色应指字谱之合字为结声,脱用合之清声六字为结声,即所谓寄杀矣。郑文焯《词源斠律》谓《白石道人歌曲》"无射商越调之《石湖仙》、《秋宵吟》即黄钟商,管色当用六字杀,今姜词旁谱两结并用六五,则寄太簇清"云云,非也。旁谱六字下为节拍记号,非五字也。

杀声不归本律，是则宫调已名不符实。然元、明以还，名实相符之曲，固不可多觏也。南曲用五声，北曲用七声，杀声以四字、五字为最多，实即羽声也；上字次之，实即宫声也；尺字又次之，实即商声也；至于工字之为正角声，六字、合字之为徵声，一字之为闰角声，则偶一用之耳。宫调之名义，殆已湮晦不可稽矣。窃尝疑宫调与杀声既漠不相关，则所谓六宫十一调、九宫十三调之名义，果何由而取耶？嗣读周德清《中原音韵》，六宫十一调之声情，各有专属，始悟宫调名义之所自来。其言曰：

仙吕调清新绵邈	南吕宫感叹悲伤
中吕宫高下闪赚	黄钟宫富贵缠绵
正宫惆怅雄壮	道宫飘逸清幽
大石风流蕴藉	小石旖旎妩媚
高平条畅滉漾	般涉拾掇坑堑
歇指急并虚歇	商角悲伤宛转
双调健栖激袅	商调凄怆怨慕
角调呜咽悠扬	宫调典雅沉重
越调陶写冷笑	

以仙吕之飘飘欲仙，故曰“清新绵邈”；以道宫之辟谷修道，故曰“飘逸清幽”；此万红友之所谓“吕之名仙，或以道故”也。班固《汉书》曰：“宫，中也。”以宫调之不偏不倚，适得其中，故曰“典雅沉重”。《管子·地员》篇曰：“凡听角，如雉登木而鸣，音疾以清”，故曰“角调呜咽悠扬”。商者，于时为秋，其声萧瑟，故曰“商调凄怆怨慕”；至于商而兼角，自属“悲伤宛转”矣。《汉志》云：“黄者，中之色，君之服也；钟者，种也，阳气施种于黄泉，孳萌万物为六气元也”。黄钟宫之“富贵缠绵”，不为无因也。《史记》云：“南吕者，言阳气之旅入藏也；其于十二子为酉：酉者，万物之老也”。以南吕宫之年老色衰，故曰“感叹悲伤”也。中吕则坐镇中央，自

然“高下闪赚”，正宫则正襟危坐，自然“惆怅雄壮”；般涉则登山涉水，自然“拾掇坑堑”；双调则双宿双飞，故曰“健栖激袅”；越调则清越有致，故曰“陶写冷笑”；高平则高洁而兼平坦，故曰“条畅滉漾”。大石者大家闺秀，宜其“风流蕴藉”也；小石者小家碧玉，宜其“旖旎妩媚”也；若歇指之“急并虚歇”，则不言可喻矣。宫调之名，盖望文生义而取之者也；但求恰合声情，固何有于旋宫为相，起调毕曲哉？试举数由，以为佐证：

醉太平正宫调

轻狂：花飞似雪，乍高欲下，随风飘荡；抛街路旁，无拘管市桥村巷。端详：香毬滚滚散苔墙，好飞度绣帘珠幌。送春南浦，遗踪化作翠萍溶漾。

惆怅雄壮则然矣，而以四字为结声，名之曰般涉调可也，正宫云乎哉？

黄莺儿商调

霜降水痕收，迅池塘已暮秋；满城风雨还重九，白衣人送酒。乌纱帽恋头，思忆那人，一似黄花瘦；强登楼，云山满目，遮不得许多愁。

凄怆怨慕则然矣，而结声为上字，宜曰仙吕宫也，与商调何有哉？

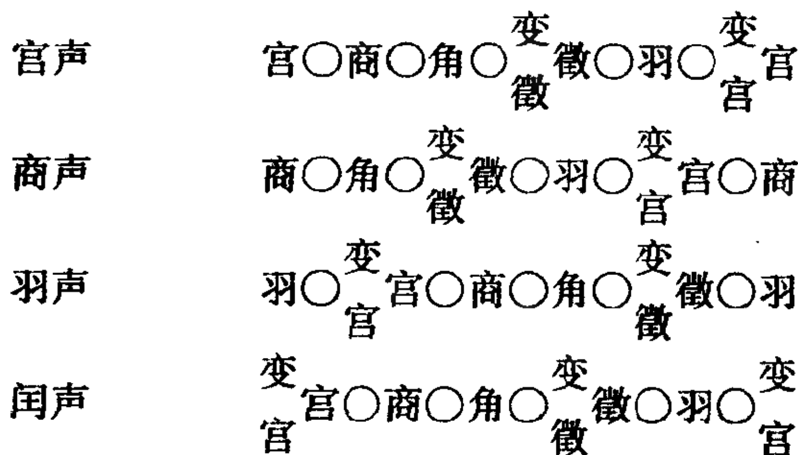
翠裙腰仙吕调

晓来雨过山横秀，野水涨汀洲。阑干倚遍空回首，下危楼，一天风雾暮伤秋。

清新绵邈则然矣，而结声用尺字，名之曰商调可耳，仙吕调云乎哉？故后世之所谓宫调，实曲名之流亚也。张冠李戴，已恬不为怪；必欲于张氏宗谱中辨其世系，则惟今之剪刀店主张小泉先生自知之耳。然倘谓张姓之人，其父祖固不必尽姓张，子孙亦不必尽姓张，是则数典忘祖，不足为训也。

四、论犯曲。凡音为本调所无而用之者，谓之犯曲，犹西乐

之转调也。《白石道人歌曲》云："凡曲言犯者，谓以宫犯商，商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住；所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调，其他准此。唐人乐书云：'犯有正、旁、偏、侧：宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。'此说非也。十二宫所住字各不同，不容相犯；十二宫特可犯商、角、羽耳。"张炎《词源》"以宫犯宫为正犯，以宫犯商为侧犯，以宫犯羽为偏犯，以宫犯角为归宫，周而复始。"亦非也。大凡宫调同均者不容相犯，因七音全同，仅住字有别，各不相犯也。异均者相犯时，其所犯宫调胥以同住字者为准。如商调变徵音太簇移低一律为大吕均之宫音大吕，不曰犯高宫，不曰犯高大石调，亦不曰犯高大石角，而曰犯高般涉调：盖商调、高般涉调皆以下凡无射住也。商调犯高大石调，言之非不成理，而不容称犯者。习使然耳。《词源》既引姜夔之说，又曰"宫犯宫为正犯"，则仍不明住字不同者不可称犯之义也。其"律吕四犯表"又以宫犯商，商犯羽，羽犯角，角归本宫为四犯；然南宋不用七角，则"羽犯角，角归本宫"不过略备一格而已。宫商羽闰四调互犯，皆以住字相同者为准；兹列图以明其七音之差异：



可见住字相同之调互犯，宫声与商声相差二字，商声与羽声相差一字，羽声与闰声亦相差二字，闰声与宫声则相差五字。宫犯商，二变均须移低一律；商犯宫，徵与宫均移高一律；商犯羽，变

徵移低一律；羽犯商，宫音移高一律；羽犯角，二变均移低一律；角犯羽，宫与徵均移高一律，角犯宫，宫、商、角、徵、羽五声均移高一律；宫犯角则商、角、变徵、羽、变宫均移低一律。如宫犯商但将变徵移低，或商犯宫但将宫音移高，则皆成徵调矣。故宫商互犯，其始实皆响往徵调也。至于宫、羽互犯，相差三字；宫、角互犯，须相差五字，乖戾太甚，故用者绝少。夫住字有十二，即十二律吕也；每一住字皆有宫、商、羽、闰四调，则十二住字共得四十八调，此张炎之所谓律吕四犯也。列表如次：

住字	宫声	商声	羽声	闰声
黄钟	正宫	越调	中吕调	高大石角
大吕	高宫	中管越调	中管中吕调	中管高大石角
太簇	中管高宫	大石调	正平调	双角
夹钟	中吕调	高大石调	中管正平调	中管双角
姑洗	中管中吕调	中管高大石调	高平调	小石角
仲吕	道宫	双调	仙吕调	中管小石角
蕤宾	中管道宫	中管双调	中管仙吕调	歇指角
林钟	南吕宫	小石调	羽调	商角
夷则	仙吕宫	中管小石调	中管羽调	中管商角
南吕	中管仙吕宫	歇指调	般涉调	越角
无射	黄钟宫	商调	高般涉调	中管越角
应钟	中管黄钟宫	中管商调	中管高般涉调	大石角

曲之用犯，以宫犯商及商犯宫为最多，如《梦窗甲稿》《玉京谣》自注云："夷则商犯无射宫"，即上表中之商调犯黄钟宫也。《碧鸡漫志》云："今越调《兰陵王》凡三段二十四拍，或曰遗声也。此曲声犯正宫；管色用大凡字、大一字、勾字，故亦名大犯。"凡字即应钟，一字即姑洗，勾字即蕤宾。越调以黄钟为商，太簇为角，姑洗为变徵，仲吕为徵，林钟为羽，南吕为变宫，无射为宫。今《兰陵

王》将徵音仲吕升为蕤宾，宫音无射升为应钟，故犯正宫也。惟姑洗为两调所共有，故“大一字”三字，实赘文也。又曰：“大石调《西河慢》，声犯正平，极奇古。”则商犯羽也。周邦彦《片玉词》《瑞龙吟》注云：“按此调自‘章台路’至‘归来旧处’，是第一段；自‘黯凝伫’至‘盈盈笑语’，是第二段。此谓之双拽头，属正平调。自‘前度刘郎’以下，即犯大石，系第三段；至‘归骑晚’以下四句，再归正平。”则羽犯商也。《白石道人歌曲》有自制《凄凉犯》一曲，其序称“如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调”云云，而《愉园丛书》本题下更注有“仙吕调犯商调”，他本皆无此六字也。兹录其辞，并译宋俗字为正字：

> 五 六 工 上 尺 工 合 上 四 上 上 工 上 一 上 尺 五 六 下凡
> 绿杨巷陌，秋风起，边城一片离索。马嘶渐远，人归
>
> 上 工 下凡 六 五 六 五 六 工 六 尺 工 六 上 一 上 尺 一
> 甚处，戍楼吹角。情怀正恶。更衰草、寒烟淡薄。似
>
> 六 尺 工 尺 上 工 合 一 上 工 上 工 上 尺 工 合 工 尺 上
> 当时、将军部曲，迤逦度沙漠。　追念西湖上，小舫携
>
> 四 一 上 尺 上 上 工 尺 一 五 六 下凡 四 工 尺 上 四 上
> 歌，晚花行乐。旧游在否，想如今、翠凋红落。漫写
>
> 四 合 尺 工 合 上 一 上 尺 一 六 尺 工 尺 上 工 合 一 上
> 羊裙，等新雁来时系著。怕匆匆不肯寄与，误后约。

仙吕调与商调同一祖调，同以夷则为宫，无射为商，黄钟为角，太簇为变，夹钟为徵，仲吕为羽，林钟为闰者也。两调之间，七声全同，各不相戾。盖同均之调，无互犯之理也。故《愉园》本所谓商调者，后人均目为双调之误。清万红友注《凄凉犯》则云：“惟道调、双调可以互犯，而又云仙吕犯商，恐商字即双字，岂仙吕即道调乎。吕之名仙，或以道故耶？今南曲亦祇有仙吕入双调曲，他宫不入双调，亦其证也。但北曲有仙吕，又有道宫，总不可解。”万氏之说，极尽牵强附会之能事；《愉园》本所注，实不足据也。《白石道人歌曲》宋嘉泰二年云间钱希武刻于东岩，由道人手自编定，其本已久不可得。元至正十年陶南村校录叶居仲本于钱塘之用

拙幽居，凡六卷，相传为云间楼敬思所藏；由符药林传抄以付江都陆钟辉，刊于清乾隆癸亥(1743年)，诗词合刻，其序云："歌曲第二卷、第六卷为数寥寥，因合为四卷。"陆版后入江鹤亭家，再归阮文达，道光癸卯(1843年)毁于火；仁和许迈孙重刻于光绪甲申(1884年)，是即《愉园丛书》本。张文虎《舒艺室余笔》谓陆钟辉刻本"谱式以意改窜，每失故步"；合各本校之，觉总不如张奕枢刻之善。郑文焯校沈逊斋本亦谓"陆氏分体厘定，合为四卷，已属移易失真，非陶钞六卷之旧也明甚"。又云："陆刻分卷顿失旧格，而文字硕异，未若张本景宋之善。"《凄凉犯》题下所注"仙吕调犯商调"，仅陆本有之，张奕枢景宋本及《彊村丛书》校刊江研南抄本，皆无此六字也。常熟毛晋汲古阁汇刊宋六十一家词，从《花庵词》选刻姜词三十四阕，题下小序，往往不载原文，而《凄凉犯》一曲题下，亦注有"仙吕调犯商调"；陆刻岂即据汲古阁本，妄加此六字者耶？考《凄凉犯》结声用仲吕上字，南宋七宫十二调中以上字住者为道宫、双调及仙吕调，后人以其未著宫调，遂于题下以意羼杂六字。不知序中所称"道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调，"即指《凄凉犯》本曲而言，固不必据陆本而强为之解，作"吕之名仙，或以道故"之附会也。细味"人归甚处"句，上、凡连用，西乐称为"三双律"(tritone)，不谐于律者也。凡字宜移低一律为下凡。"想如今翠凋红落"句，凡字移低为下凡后，尤觉焕美；故序云："予归行都，以此曲示国工田正德，使以哑觱栗吹之，其韵极美"。《舒艺室余笔》谓"双调是夹钟之商，道调是仲吕之宫；夹钟用一、上、尺、工、下凡、合、四、六、五、一、五，仲吕用上、尺、工、凡、合、四、一、六、五，而皆住声于上字，所不同者，惟凡与下凡耳，故可相犯。"其说略有舛误。夹钟之音为下一而非一，故二调所不同者，为一与下一，凡与下凡。然《凄凉犯》曲中，一字初无移低为下一之势，所犯者，仅凡与下凡耳。用上、尺、工、下凡、六、五、一者为仲吕徵(南宋称无

射徵),然燕乐无徵调,度曲者强为之解,遂名之曰宫犯商或商犯宫。徵调介乎宫、商之间,与宫、商各差一字;若《凄凉犯》者,谓之道调犯双调可,谓之双调犯道调亦可,故题下不注宫调也。

辨律第三

凌廷堪曰:"凡乐器皆以声之最浊者为黄钟之宫声,即所谓律本是也。"古乐黄钟声之高度已不可考,而燕乐之律本,亦言人人殊。蔡元定燕乐书称燕乐以夹钟为律本,《宋史·乐志》引其说曰:"夹钟宫谓之中吕宫,林钟宫谓之南吕宫者,燕乐声高,实以夹钟为黄钟也。"夹钟宫谓之中吕宫,林钟宫谓之南吕宫,是则燕乐与古乐相差二律,宜曰以夹钟为大吕,或太簇为黄钟也;乃曰以夹钟为黄钟,何言之矛盾耶?果如所言,以夹钟为黄钟,则燕乐当高于古乐三律;而沈存中《梦溪笔谈》一则曰"今乐高于古乐二律以下",再则曰"今教坊燕乐比律高二均弱"。二律尚不足,何以有三律?故《燕乐考原》云:"《梦溪笔谈》以高四字近夹钟,《补笔谈》又以"高四字配太簇;盖燕乐声高,本无正黄钟声,故可以为夹钟者,亦可以为太簇",考《梦溪笔谈》"以合字当大吕,犹差高,当在大吕、太簇之间,下四字近太簇,高四字近夹钟",犹言燕乐高于古乐一律有奇;而《补笔谈》云"今燕乐只以合字配黄钟,下四字配大吕,高四字配太簇",则以燕乐黄钟与古乐黄钟等量齐观,非差二律与差三律之歧。《梦溪笔谈》又云:"外方乐尤无法,求体又高教坊一均。"陈东塾《声律通考》亦曰:"历代乐声最高者,宋外方乐七羽调之夹钟清声。"又曰:"外方乐高于教坊乐一律有奇。"窃疑蔡元定所谓燕乐以夹钟为律本,乃指外方乐而言也。

《宋史·乐志》引蔡元定《燕乐书》,谓宫声七调皆生于黄钟,商声七调皆生于太簇,羽声七调皆生于南吕,角声七调皆生于应钟;

此谓黄钟一均之宫声、商声、羽声、闰声，为七宫、七商、七羽、七闰之首也。而《燕乐考原》因唐段安节《乐府杂录》有“宫逐羽音，商、角同用”之说，而以为七宫、七羽皆生于太簇，七商、七角皆生于应钟。其言曰：“燕乐之原，据《隋书·音乐志》，出于龟兹琵琶。《辽史·乐志》亦云：‘四旦二十八调，不用黍律，以琵琶叶之。’则七宫一均，琵琶之第一弦也；此弦即以琴之第七弦为之，琴之第七弦，实太簇半律。故燕乐之黄钟，实太簇声，所谓高二律也；燕乐声高，无正黄钟声，或又以为夹钟半律。七羽一均，琵琶之第四弦也；此弦为第一弦之半声，即太簇清声。故燕乐之南吕，亦太簇声也。第一弦最大，故以为宫声；第四弦最细，故以为羽声。盖取‘大不逾宫，细不过羽’之义。段安节曰：‘宫逐羽音’，故七羽调名与七宫多相应也。”又云：“七商一均，琵琶之第二弦也；此弦琴中无此声，琴散声不用二变，故以为应钟声，即今三弦之老弦也。七角一均，琵琶之第三弦也；此弦琴中亦无此声，即今三弦之中弦也。段安节曰：‘商、角同用，’则亦应钟声，其调名皆与七商相应。故《宋史·乐志》直云七角皆生于应钟，不云姑洗也。然则燕乐太簇、姑洗二均，皆应钟声也。”并附七宫、七羽表及七商、七角表：

七宫、七羽表

七宫				七羽			
太簇	黄钟	正宫	杀声用六字	太簇	南吕	般涉调	杀声用工字
夹钟	大吕	高宫	杀声用四字	夹钟	无射	高般涉调	杀声用凡字
姑洗	太簇			姑洗	应钟		
仲吕	夹钟	中吕宫	杀声用一字	仲吕	黄钟	中吕调	杀声用六字

蕤宾	姑洗		蕤宾	大吕	
林钟	仲吕	道调 杀声用上字	林钟	太簇	正平调 杀声用四字
夷则	蕤宾		夷则	夹钟	
南吕	林钟	南吕宫 杀声用尺字	南吕	姑洗	高平调 杀声用一字
无射	夷则	仙吕宫 杀声用工字	无射	仲吕	仙吕调 杀声用上字
应钟	南吕		应钟	蕤宾	
黄钟	无射	黄钟宫 杀声用凡字	黄钟	林钟	黄钟调 杀声用尺字
大吕	应钟		大吕	夷则	

七商、七角表

七商			七角		
应钟	太簇	大石调 杀声用四字	应钟	姑洗	大石角 杀声用凡字
黄钟	夹钟	高大石调 杀声用一字	黄钟	仲吕	高大石角 杀声用六字
大吕	姑洗		大吕	蕤宾	
太簇	仲吕	双调 杀声用上字	太簇	林钟	双角 杀声用四字
夹钟	蕤宾		夹钟	夷则	
姑洗	林钟	小石调 杀声用尺字	姑洗	南吕	小石角 杀声用一字

仲吕	夷则		仲吕	无射	
蕤宾	南吕	歇指调 杀声用工字	蕤宾	应钟	歇指角 杀声用上字
林钟	无射	林钟商 杀声用凡字	林钟	黄钟	林钟角 杀声用尺字
夷则	应钟		夷则	大吕	
南吕	黄钟	越调 杀声用六字	南吕	太簇	越角 杀声用工字
无射	大吕		无射	夹钟	

凌氏以表中上端所列律吕名,为各宫调立调之音;下端所列律吕名,则为乐书通用之名。殊不知燕乐以闰声为角,黄钟均之闰声大石角起于应钟,何有于姑洗?凌氏以琴弦比琵琶四弦,其为琴弦所无者,则漫云"琴散声不用二变,故以为应钟声。"不明琵琶调弦之法,而但凭悬揣臆断,其谬妄可知矣。如谓七宫起于太簇,是犹言燕乐之黄钟,近于古乐之太簇,实无可非议者也。乃又曰七角起于应钟,则太簇为古乐之太簇,而应钟则为燕乐之应钟,有不使人心目俱乱者乎?且正宫、般涉调、大石调、大石角同属一均,为古今乐书所不争;而凌氏之说,正宫、般涉调皆起于太簇,大石调、大石角皆起于应钟。是则正宫以太簇为祖调,般涉调以仲吕为祖调,大石调以南吕为祖调,大石角则以黄钟为祖调。强以一均之调分属四均,其可得乎?蔡元定《燕乐书》以夹钟为律本,而凌氏则七宫以太簇为律本,七羽以仲吕为律本,七商以南吕为律本,七角以黄钟为律本;支离割裂,究何益乎?

夫段安节"宫逐羽音,商、角同用"之说,谓琵琶四弦,宫声、羽声同一调弦法,商声、角声亦同一调弦法也。陈东塾《声律通

考》云："乐工弹琵琶有两调，一曰上、尺、合、上：第一弦、第四弦散声皆上字，第二弦散声尺字，第三弦散声合字也。一曰合、上、尺、合：第一弦、第四弦散声皆合字，第二弦散声上字，第三弦散声尺字也。上、尺、合、上者，七宫、七羽调弦法；合、上、尺、合者，七商、七角调弦法。段安节《琵琶录》云：'宫逐羽音，商、角同用'，故四均只用两法也。"如以上字配黄钟，则七宫、七羽调弦法之四弦散声为黄钟、太簇、林钟、黄钟，七商七角调弦法之四弦散声为林钟、黄钟、太簇、林钟。兹为图以明之：

七宫七羽调弦法

（七羽）上	黄钟（散声黄钟为中吕调之调首）
合	林钟
尺	太簇
（七宫）上	黄钟（散声黄钟为正宫之调首）

七商七角调弦法

合	林钟
（七角）尺	太簇（散声太簇为太簇角之调首，《补笔谈》"太簇角今为越角"）
（七商）上	黄钟（散声黄钟为越调之调首）
合	林钟

宫声应七宫、七羽调弦法之第一弦，羽声则应第四弦；商声应七商、七角调弦法之第二弦，角声则应第三弦。故《琵琶录》云："去声宫七调：第一运正宫调，第二运高宫调，第三运中吕宫，

第四运道调宫，第五运南吕宫，第六运仙吕宫，第七运黄钟宫。”七宫以正宫为首，因七宫七羽调弦法之第一弦散声黄钟，为正宫之调首也。又云：“入声商七调：第一运越调，第二运大石调，第三运高大石调，第四运双调，第五运小石调，第六运歇指调，第七运林钟商调。”七商不以黄钟均之大石调为首，而以无射均之越调为首者，因七商、七角调弦法之第二弦散声黄钟，为越调之调首也。又云：“上声角七调：第一运越角调，第二运大石角调，第三运高大石角调，第四运双角调，第五运小石角调，第六运歇指角调，第七运林钟角调。”七角不以黄钟均之大石角为首，而以无射均之越角为首者，盖唐时七角犹指正角，非指闰角；则越角实即太簇正角，《补笔谈》所谓“太簇角今为越角”也。七商、七角调弦法第三弦散声太簇，为太簇正角（宋代俗称“黄钟角”）之调首，故《琵琶录》七角以越角为首也。又云：“平声羽七调：第一运中吕调，第二运正平调，第三运高平调，第四运仙吕调，第五运黄钟调，第六运般涉调，第七运高般涉调。”七羽不以黄钟均之般涉调为首，而以夹钟均之中吕调为首者，因七宫、七羽调弦法之第三弦散声黄钟，为中吕调之调首也。凌廷堪不明琵琶调弦法，其引《琵琶录》七商调名，注曰：“亦以第七声为第一运”，而不言以越调为第一运之故。引《琵琶录》七角调名，则漫云“七角次序，悉依七商，所谓商、角同用也。”然《琵琶录》七羽次序不依七宫，岂又“宫逐羽音”一语所能解释，故凌氏引《琵琶录》七羽调名时，则讳不敢作案语也。

声不可以配律，此凌氏《燕乐考原》惟一之确论也。然从来好作通人，强以工尺配律吕者，固层出不穷也。工尺之名，始见乎《辽史·乐志》，其言曰：“乐声各调之中，度曲协音，其声凡十，曰：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合。”韩邦奇以为四即低五，合即低六，勾即低尺，故十声实仅七声。向来“清浊”“高低”等

字，皆有二义：其一谓律之倍、半，故清黄钟者，半黄钟也。其二谓声之升、降一律，故清角者，高一律之角声也。清黄钟所升者十二律，而清角所升者仅一律，是犹毫厘之于千里也。四即低五，合即低六，此谓低十二律也；勾即低尺，此谓低一律也。《宋史·乐志》四、一、工、凡、五，皆以上、下别之；而上、尺之间，独名之曰勾，而不称“下尺”者，此何故欤？曰：此因燕乐黄钟用合字，故正宫一调之七音，为合、四、乙、勾、尺、工、凡，苟尺字之下，又为下尺，嫌其累赘也。

毛奇龄《竟山乐录》以四字配宫，而乙、凡仍当二变；《琵琶录》“宫逐羽音，商、角同用”之说，固可因此而强为之解，而变宫与宫声倒置，变徵与徵声易位，其紊乱乐制可知矣。兹列表以明其体：

毛氏七声：	宫	变宫	商	角	徵	变徵	羽	宫
字　谱：	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
古乐七声：	羽	变宫	宫	商	角	变徵	徵	羽

清康熙《律吕正义》上编审定十二律吕五声二变编云：“间尝截竹为管，详审其音，黄钟之半律，不与黄钟合；而合黄钟者，为太簇之半律。则倍、半相应之说，在弦音而非管音也明矣。又黄钟为宫，其徵声不应于林钟，而应于夷则，则三分损益，宫下生徵之说，在弦度而非管律也明矣。”因以“四率密律算式”求得十四律，配以七声，各分清浊，适相匀称。其说如次：

律吕	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	半黄	半大	半太
宫商	宫	清宫	商	清商	角	清角	变	清变	徵	清徵	羽	清羽	闰	清闰	少宫
字谱	工	高工	凡	高凡	六	高六	五	高五	乙	高乙	上	高上	尺	高尺	工

《清续文献通考》称此为十四平均律，且为“清朝独得之秘，亦古今算律最密之法。考古来算律，大都言其长度，或间及容积，类多偏执一端，从未有并纵长、体积、面幂、周、径推求详尽，纤悉无遗者”。夫管音与弦音不相应合，朱载堉《律吕精义》早言之矣(朱氏弦音以上字当黄钟之宫声，而管音以四字当黄钟之宫声)，而康熙因此以夷则当黄钟宫声之徵音，以半律太簇为黄钟之清声，则未免矫枉过正矣。

徐灏《声律考》因康熙以工字配黄钟宫声，亦祖其说，以工为宫，复拾萧山毛氏牙慧，以凡、乙当二变，而移闰声于宫后。其说如下：

律吕：黄大太夹姑仲蕤林夷南无应

字谱：工凡　合　四　乙上　尺

七声：宫闰　商　角　变徵　羽

其黄钟宫不用太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟五律，与燕乐以太、姑、蕤、南、应为五中管之说则合矣，其奈削足适履何？

近人辄以字谱之上字，当西乐之独字，是则以宫为徵，不足为法也。西乐之“独、览、梅、花、扫、腊、雪”，实字谱之合、四、一、上、尺、工、凡耳。自宋以来，除朱载堉《律吕精义》之管音及毛奇龄《竟山乐录》以四为宫，康熙《律吕正义》及徐灏《声律考》以工为宫外，言乐者莫不以上字当宫声。《汉书·律历志》云：“宫，中也；居中央，为四声纲也。”今之“合、四、一、上、尺、工、凡”即古之“徵、羽、闰、宫、商、角、变”也，以应西乐之“独、览、梅、花、扫、腊、雪”，宫声适居中央，而隐合古义。考泰西教堂古乐，其声凡七，各分正、副二调：正调以结声居首，而副调以结声居中。是则徵调亦犹副宫声也，惟以宫音起调毕曲耳。证之中外，殆无间然。夫宫调之学，湮昧久矣，其故虽有多端，而乐器之简陋，实为一大症结所在。今琵琶四弦，弦各四相、十品，一调之内，已有缺律之

憾，更无论二十八调矣。至若以今笛翻七调，则易调而不旋宫，驯至听宫与器同讹。故今日管弦之可言旋宫者，无一非泰西之器，而尤以钢琴为最要；钢琴者，其始即《元史》所称之七十二弦琵琶也。言宫调而不知旋宫之器，鲜有不感隔靴搔痒之苦者矣。

竹西词客跋张叔夏《词源》有云："声律之学，在南宋时知之者已鲜，故仇山村曰：'腐儒村叟，酒边豪兴，引纸挥笔，动以东坡、稼轩、龙洲自况，极其至四字《沁园春》、五字《水调》、七字《鹧鸪天》、《步蟾宫》，拊几击缶，同声附和，如梵呗，如步虚，不知宫调为何物，令老伶俊倡，面称好而背窃笑，是岂足与言词哉？'近日大江南北，盲词哑曲，塞破世界；人人以姜、张自命者，幸无老伶俊倡窃笑之耳。"然则当日之老伶俊倡，岂又真解宫调哉？方今国人之治西乐者，辄视读古人乐书为畏途，所习虽皆旋宫之器，而亦不知宫调为何物。窃以为八十四宫调，为吾国一大文物制度，关系于词曲音律者至巨且深；宋元以来，言之者多矣，然治丝益纷，终至不可收拾。为今之道，首在辨其歧异，解其紊乱，于迷津中觅一坦途；则是篇之作，倘亦于今人治宫调之学者，有一得之贡乎？

音乐辞书纵横谈

一、中国音乐辞书

唐段安节所著《乐府杂录》,常被誉为中国最早的音乐百科全书。全书只有一卷,分40章,包括乐部(1-9)、歌舞(10-11)、俳优(12)、乐器(13-26)、乐曲(27-40)五部分,其中还述及著名歌者和琵琶演奏者的轶事,是研究唐代音乐的重要参考书。这部书过去有商务印书馆的"丛书集成"本。近30年来国际上由于民族音乐学的兴起,在国外出现了多种译本,1957年法国巴黎出版了B.Belpaire的《唐文选》,辑有此书的译文;1966年东德也出版了M.Gimm的德译本。

北宋陈旸所撰《乐书》的规模要大得多,共200卷。第1-95卷引《三礼》(周礼、仪礼、礼记)、《诗》、《书》、《春秋》、《易》、《孝经》、《论语》、《孟子》中有关音乐的文字予以训释。第96-200卷专论律吕、五声、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏等,并记述前代和宋代的民间音乐、少数民族音乐和外国音乐,以及各种乐器,附图说明。

明朱载堉所撰《乐律全书》,明刊本38卷,四库本42卷,包括《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《律吕精义》内外篇等乐律论著及乐谱、舞谱等。其中《律吕精义》阐述通过精密计算创造的"新法密律",在理论上解决了历代众说纷纭的旋宫问题,

是音乐史上最早确立十二平均律理论的著作。

唐宋以来出现的《三通》(后发展为《十通》)和各种“类书”,也都有音乐部分。《三通》是:唐杜佑的《通典》200卷,记载历代典章制度的沿革,分九门,“乐”是其中的第五门;南宋郑樵的《通志》200卷,是一部综合历代历史而成的通史,二十略中有“乐略”;宋、元间马端临的《文献通考》348卷,记载上古到宋宁宗时典章制度的沿革,有“乐考”21卷。《三通》中的“乐”、“乐略”、“乐考”,都是记载历代乐制、律吕制度、八音(乐器)、乐悬、乐歌、乐舞、俗部乐、夷部乐等的文献。后来清朝官修的《续通典》、《续通志》、《续文献通考》和《清通典》、《清通志》、《清文献通考》,是《三通》的续编和续续编,合称《九通》。1935年商务印书馆又出版了刘锦藻编的《清续文献通考》,合称《十通》,有万有文库本,共20本,另加索引一本。《十通》中只有《续文献通考》和《清续文献通考》讲到西方音乐。《续文献通考》卷110“乐十”引《元史·郭侃传》:“侃从宗王锡里库西征至部,破其城,得七十二弦琵琶。”说的可能是羽管键琴。又引王祎《兴隆笙颂序》:“兴隆笙者,实上所自作,或曰西域之所献,而天子加损益焉者也。”说的是管风琴。《清续文献通考》卷196“乐考九”,介绍了西洋乐器32种,有图。卷200“乐十三”介绍了西洋音乐的音名、音阶、音程、音符和拍子。

“类书”是天文地理、典章制度、花木、鱼虫无所不包,分门别类编排的工具书。唐高祖命欧阳询等辑《艺文类聚》100卷,分门别类摘录各种古籍中的诗、赋、序、赞、铭、碑、启。第41-44卷为乐部,内容有“论乐”、“乐府”、“舞”及各种乐器。唐徐坚等7人辑的《初学记》30卷,体例略仿《艺文类聚》,第15-16卷乐部的内容有“雅乐”、“杂乐”、“四夷乐”、“歌”、“舞”及各种乐器。宋太宗命李昉等14人辑《太平御览》1000卷,是供皇帝按日阅

览的类书。第563－584卷乐部的内容有“雅乐”、“律吕”、“历代乐”、“鼓吹乐”、“四夷乐”、“宴乐”、“女乐”、“优倡”、“谣乐”、“歌”、“舞”和各种乐器。宋真宗命王钦若等辑《册府元龟》也是1000卷，第565－570卷为“作乐”及“夷乐”。此外，《二十四史》中也都有“乐志”、“音乐志”或“礼乐志”，为记述音乐制度和仪节的篇目。

现代百科辞典始于1915年商务印书馆出版的《辞源》，外来音乐词目只有“五线谱”、“音符”、“音阶”、“音程”等寥寥数条。1931年出续编，才加收了“和声学”、“对谱音乐”、“歌剧”、“序曲”、“管弦乐”、“管乐队”、“弦乐队”、“管乐器”、“梵哑铃”以及“巴哈”、“海顿”、“莫差特”、“贝多芬”等条。1936年中华书局出版《辞海》，朱稣典参加编辑音乐条目，收“奏鸣曲”、“交响曲”、“前奏曲”、“轮唱”、“门努厄”、“窝尔兹”、“坡尔卡”、“加罗普”、“马赛曲”、“弦乐器”、“管乐器”、“管乐合奏”、“钢琴”、“外奥林”、“大笛”、“巴哈”、“罕得尔”、“海顿”、“莫差特”、“贝多芬”、“韦柏”、“叔伯特”、“孟特尔逊”、“叔曼”、“勺旁”、“白利渥慈”、“力司特”、“布剌谟兹”、两个“司特老司”、“瓦格涅”、“鲁热得利尔”等条。1959－1965年修订《辞海》成“未定稿”，1972－1979年再次修订，音乐增至928条。1982年出“百科增订本”，音乐家增补了“周璇”、“谭小麟”、“车列普宁”、“阿甫夏洛穆夫”、“德骚”等条。

中国第一本音乐辞典，是1935年商务印书馆出版的《音乐辞典》。编者刘诚甫，是上海美专的教师。经送请河南省教育厅审查，得到了甲等奖金300元。但内容之荒唐，令人啼笑皆非。编者从当时国内出版的音乐书刊中东抄西袭，拼凑成书。由于所抄书刊中的译名极不统一，这本辞典中竟出现了四个Beethoven，即贝多芬、悲多汶、裴德芬、白堤火粉，被编者当作四

个不同的音乐家；还有四个 Schubert：苏柏、叔伯特、许伯提、修裴尔德；Schumanm 也是四个：叔曼、许曼、修芒、苏门。当时有人把 Raff，Ravel，Rachmaninoff 译作剌夫、剌未尔、剌客麻尼诺夫，编者把“剌”(la)误读为“刺”(ci)，又自作聪明，把“剌”字改成了“次”，因此这三位音乐家在他的辞典中就变成了“次夫”、“次未尔”和“次客麻尼诺夫”。他还把 Handel 和 Haydn 误为一人：“亨登，亦有译作海登者”，而“海登亦有译作罕顿者”。书中居然有“非歌剧”一条，释文云：“西洋歌剧分‘歌剧’与‘非歌剧’二种。”“交响曲”一条，除了“西乐名词”四字外，全盘是讲张若谷的小说《都会交响曲》。其他笑话还有：

“第二小提琴：构造与小提琴同，惟形体较小耳。”

“凡华伦赛罗[大提琴]：奏时须挟于两足之间，立而弹之。其调比凡华拉[中提琴]更低一音。”

“弗柳忒[长笛]：为吹乐器中最古之乐器，有 11 孔。”

旧中国没有出版过一本像样的音乐辞典。新中国成立后出版的音乐辞典，有《简明音乐辞典》(1957)(多尔然斯基原著，上海音乐学院编译室译)、《音乐表情术语辞典》(1958)(张宁和、罗吉兰编)、《音乐知识词典》(1981)(高天康编)、《外国音乐曲名词典》(1982)(郑显全编)、《中国音乐词典》(1985)(中国艺术研究院音乐研究所编)、《外国音乐辞典》(1988)(汪启璋、顾连理、吴佩华编译、钱仁康校订)、《二十世纪外国音乐家词典》(1991)(中国艺术研究院音乐研究所编》)、《简明牛津音乐词典》(1991)(茅于润等编译)。台湾出版了王沛纶编的《音乐辞典》(1963)和康讴编译的《大陆音乐辞典》(1980)。香港和九龙也出版了《音乐辞典》(1962)和《音乐译名词典》(1977)。

二、外国音乐辞书

过去认为法朗德斯音乐家 Jean Tinctor(约 1446 - ?)用拉丁文写的《音乐名词释义》是最早的音乐辞书,约 1474 年出版于那波里,包含 291 条音乐名词的定义,依字母次序排列。据近人研究,古代音乐辞书可上溯至公元前一世纪。古罗马学者 Marcus Terentius Varro(116B.C. - 27B.C.)的《学艺》,是雏形的百科辞典,书中分述"七艺"(文法、论理、修辞、算术、几何、音乐、天文),加医药、建筑为"九艺",分 9 卷,第七卷为音乐。

近代百科全书中,音乐条目是重要组成部分。18 世纪法国启蒙思想家因编纂《百科全书,或科学、艺术和工艺详解辞典》而被称为"百科全书派"。这部百科全书出版于 1751 - 1780 年。主编狄德罗,副主编达兰贝尔(后退出)。撰稿人有伏尔泰、爱尔维修、霍尔巴赫、卢梭等。传统百科全书的目的是客观地总结过去的知识,而这部百科全书则有意识地申述了编者们的指导性意见。因宣扬无神论观点,对教权和封建制度采取怀疑态度而受到教会和封建统治阶级的敌视,曾两次遭到禁止出版。音乐条目没有请当时最有声望的音乐家拉莫写,而由卢梭执笔。他花了三个月的时间,匆匆写了 400 条,立即遭到拉莫的攻击,尤其是"伴奏"、"和音"、"终止式"、"合唱"、"半音"、"不协和音"等条,引起了激烈的争论。拉莫和卢梭都写长文进行笔战。拉莫出了 3 本小册子,指出卢梭的错误。卢梭在匆忙中写成这四百条,确实存在许多错误,他本人也从一开始就感到不满,因此又写了一本《音乐辞典》,成书于 1764 年,出版于 1768 年。书中贯穿着卢梭的美学思想。他认为音乐是自然的模仿,旋律是表达感情的要素,而和声、对位只起着加强音量的陪衬作用。他在

"音乐"一条中写道:"音乐也许可以分为自然音乐和模仿音乐两类。第一类只限于音的物质方面,仅仅作用于感官,而不可能把它的意念诉诸心灵,而且只能造成或多或少地悦耳的感觉。属于这一类的,是歌曲、颂歌、短歌和一切歌谣的音乐,它们只是旋律化的音的结合,一切非和声的音乐都包括在内。第二类音乐以生气勃勃的抑扬顿挫,表现各种感情,描绘各种图景,叙述各种事物,使全部性能服从于巧妙的模仿,从而把适合于感动心灵的情绪灌输给它。这种真正抒情和戏剧性的音乐,是古代诗歌的音乐,也正是今天我们应用于戏剧的、在舞台上演出的音乐。"就在这"音乐"一条中列举了希腊、中国、波斯、加拿大、瑞士等民间音乐的谱例,跨出了民族音乐学研究的第一步。这本辞典有威廉·威林的英译本,1975 年美国纽约 AMS 出版社重新翻印出版了这个英译本。

19 世纪中叶以后,音乐辞典的出版在数量上和质量上都有长足的进展。有些辞典至今还在不断地修订再版,其中影响最大的是英国格罗夫(1820 - 1900)和德国里曼(1849 - 1919)主编的两部。

《格罗夫音乐与音乐家辞典》

格罗夫的《音乐与音乐家辞典》创始于 1878 年。主编者格罗夫不是科班出身的专门家,原来是一位土木工程师,后来当上了伦敦郊外西顿哈姆的游乐场"水晶宫"(1936 年烧毁)的秘书,在音乐上以编写音乐会的节目单起家。《音乐与音乐家辞典》初版出版于 1878 - 1890 年,内容的时限是 1450 - 1889 年。格罗夫请了一百来个音乐学者撰稿,其中有作曲家萨利文、伏昂·威廉斯、钢琴家希普金斯、理论家黑杜、克雷比尔、纽马赤(女)、帕里、普劳特、施匹塔、泰厄等人。格罗夫自己撰写了"贝多芬"、"门德尔松"、"舒伯特"等长条和"合唱交响曲"、"埃格蒙特"、"费

台利奥"、"半终止"、"哈利路亚"、"仲夏夜之梦"、"田园曲"、"田园交响曲"、"苏格兰交响曲"等短条。他为了收集门德尔松的材料,1879年秋专访了柏林和莱比锡,向门德尔松的家属和朋友取得了第一手材料。早在1867年,他就与萨利文同访维也纳,发现了舒伯特为《罗萨蒙德》所作配剧音乐的全部分谱。1880年为了写"舒伯特"一条,特地去维也纳收集材料,研究"音乐之友社"的手稿。("音乐之友社"创立于1813年,藏有德、奥大作曲家的许多手稿。)1878年第一卷(A-I)出版时,标题页上印着:"分二卷"。第二卷出版时,改为:"分三卷"。结果出了4卷。重要作曲家条目都有简单的作品表,但没有参考书目。"巴赫"一条没有作品表,但"巴赫协会"(1850年纪念巴赫逝世一百周年成立的出版巴赫全集的机构)一条列有1851-1889年巴赫协会历年出版的巴赫作品目录。"舒伯特"一条也没有作品表,但列出了传记资料和书信目录。初版没有民族音乐学方面的条目,只有"歌曲"一条讲了欧洲各国的歌曲。这是初版《格罗夫》最长的一条,占有81页,分述法、西、葡、意、瑞士、罗、现代希腊、俄、其他斯拉夫国家、保、波兰、波希米亚、匈、芬、斯干的纳维亚、尼得兰、英、美、德等国家和地区的古今民歌和创作歌曲。就像这样复杂的长条,也还是一个人写的,作者为沃德豪斯夫人。这一条在第四版中法、西、葡、英和斯拉夫国家部分作了局部的修订,第五版彻底改写,缩短为54页,第六版(《新格罗夫》)又一次彻底改写,缩短为$12\frac{1}{2}$页。格罗夫死于1900年。1904-1910年出版的第二版由梅特兰德(1856-1936)主编,改称《格罗夫音乐和音乐家辞典》,共5卷,后又出美国补编一卷,时限上溯至中古,"巴赫"、"柏辽兹"、"勃拉姆斯"、"肖邦"等条都作了修改。1927-1928年出版的第三版和1940年出版的第四版都由科勒

斯(1879-1943)主编。三版5卷,四版6卷。从初版到四版,内容变动不大,格罗夫所写的长条都保留不变。但从五版开始,就变成没有格罗夫的《格罗夫辞典》了。1954年出版的第五版由勃罗姆(1888-1959)主编,从6卷扩充为9卷,1961年又出了补编一卷。内容大加刷新,多数条目都经改写。长条分节写,条头有分节目录。有些长条由多人合写,如"歌曲"一条分前言、1300-1500、1500-1700、1700-1900、1900-1950五节,由五人分写。

1980年出版的第六版,取名《新格罗夫音乐与音乐家辞典》,萨地(1930-)主编,分20卷,每卷800多页,约100万字,共约2,000万字,收22,500余条,图片约3,000,谱例约2,500,作者2,300余人。比起第五版来,97/100的条目都是新写的,只有"舒伯特"、"舒曼"等极少数长条保留了第五版的旧文,但也经过重编,从分节目录可以看出:

第五版"舒伯特"条:正文34页,作者布朗。分节目录:概述;1. 家庭;2. 童年时期的作品;3. 生涯的开始;4. 解放;5. 声名的增长;6. 访问匈牙利;7. 崇拜者圈子的扩大;8. 最早的出版物;9. 未完成交响曲;10. 舞台上的失败;11. 成熟的室内乐;12. 新的友谊;13. 多产的暑假;14. 1816年纪事;15. 接近结束;16. 晚年;17. 传记资料;18. 身后出版物;19. 身后的演出;20. 音

第六版"舒伯特"条:正文26页,作者布朗。分节目录:1. 背景和童年;2. 早期作品;3. 生涯的开始;4. 成长中的声名;5. 访问匈牙利;6. 维也纳的朋友和保护者;7. 1821-1822年纪事;8. 病;9. 舞台上的失败;10. 舒伯特的朋友圈子;11. 1825:多产的一年;12. 1826年纪事;13.《冬之旅》时期;14. 晚年;15. 病和死;16. 身后出版物;17. 身后的演出;18. 戏剧音乐;19. 歌

乐的一般性格;21. 戏剧音乐;22. 歌曲;23. 弥撒曲;24. 器乐(1810 - 1819);26. 器乐(1820 - 1827);书目一页;作品表 22 页;

曲;20. 成熟器乐作品;21. 舒伯特的历史地位;作品表 29 $\frac{1}{2}$ 页;书目 4 页。作品表和书目的作者:埃里克·萨姆斯。

第五版"舒曼"条:正文 24 页,阿勃拉哈姆作。分节目录:概述;1. 莱比锡;2. 海德尔堡;3. 莱比锡;4. 德累斯顿;5. 丢塞尔多夫;6. 结局;7. 作品。书目 $\frac{1}{2}$ 页。作品表 12 $\frac{1}{2}$ 页。

第六版"舒曼"条:正文 23 $\frac{1}{2}$ 页,作者阿勃拉哈姆。分节目录:1. 早年;2. 莱比锡;3. 海德尔堡;4. 莱比锡;5. 1832 - 1834;6. 埃尔内施梯纳和克拉拉;7. 1837 - 1838;8. 进入结婚;9. 歌曲之年;10. 乐队曲;11. 室内乐;12. 合唱音乐;13. 德累斯顿;14. 歌剧计划;15. 多产时期;16. 德累斯顿的最后数月;17. 丢塞尔多夫;18. 健康衰退;19. 最后创作时期;20. 结局;21. 影响和钢琴音乐;22. 歌曲;23. 乐队曲和室内乐;24. 合唱和戏剧音乐;25. 评论文章。作品表 13 页、书目 3 页均埃里克·萨姆斯作。

《新格罗夫》的编辑和出版,始于 1969 年,成于 1980 年,离

第五版的出版已经20余年。20多年来，音乐学的研究，特别是民族音乐学的研究有长足的进展，研究范围已经扩大到上下数千年，纵横数万里。现代音乐条目如“偶然音乐”、“电子音乐”、“计算机和音乐”，现代音乐家条目如色纳基斯(1922 -　　)、诺诺(1924 -　　)、贝里奥(1925 -　　)、布雷(1925 -　　)、施托克豪森(1928 -　　)等等，都是第二次世界大战以后的新事物和新人物，历史只有30多年，资料较易获得；但上溯至公元前五、六百年的古代音乐和纵横数万里的民族音乐，要“升天入地求之遍”，确是非常艰巨的工作。《新格罗夫》反映了20多年来音乐学(包括民族音乐学)研究的成就。“音乐学”、“民族音乐学”、“音乐史学”、“美学”、“社会学”、“心理学”、“音乐教育”、“修辞和音乐”、“情感论”、“演出实践”、“音乐疗病术”、“书目学”、“图书馆”、“乐器收藏”，以及与音乐有关的诗人、戏剧家、哲学家条目如“忒尔潘得”、“萨福”、“埃斯库罗斯”、“索福克勒斯”、“欧里庇得斯”、“阿里斯托芬”、“米南德”、“普拉图斯”、“柏拉图”、“亚理士多德”、“尼采”、“叔本华”、“莎士比亚”、“歌德”、“席勒”、“海涅”、“拜伦”等等，很多是第五版所没有的；即使是第五版所有的，也都重新写过，如“莎士比亚”、“歌德”、“席勒”、“海涅”、“拜伦”等条，在第五版中是由技术编辑所写的索引，现在则是由专家撰写的正式传记条目。这些条目长的可达20万字，完全可以独立成书。特别值得注意的是许多有关音乐资料的条目，如关于手写古谱的资料，共有四长条：“手稿资料”列举了从10世纪到16世纪欧洲各国的乐谱手稿，长达14万字；“到1630年为止的器乐重奏资料”、“到1660年为止的键盘音乐资料”和“琉特音乐资料”也各有二三万字，这些资料对研究古代音乐有重要的参考价值。近年来音乐书目学研究的成果，不仅反映在这些有关音乐书目的条目中，也反映在许多音乐家条目的作品表和参

考书目中。在第五版中,作品表和书目都由正文作者编写,作为附录,而在《新格罗夫》中则分别由专家编写,成为条目的重要组成部分。

民族音乐学条目是《新格罗夫》中最花力气的部分,几乎世界各国、各地区、各民族的音乐文化都有专条。另外,第20卷还有一个"非西方音乐及民间音乐条目的名词术语索引",对于比较研究不同民族的音乐文化,互相参检有关事项,给予很大的方便。世界各国、各地区、各民族的音乐文化条目,长条可达10余万字,常由多人合写,如"印度次大陆"12万字,6人合写;"印度尼西亚"7万字,9人合写;"日本"6万字,11人合写;"中国"4万5千字,8人合写。"中国"一条的内容包含六章:

一、总论——1. 引言;2. 资料;3. 历史;4. 民间音乐、通俗音乐及宗教音乐。赵如兰作。

二、宫廷传统(雅乐)——1. 引言;2. 雅乐作为祭孔音乐;3. 宴乐。岸边成雄作。

三、戏曲和说唱音乐——1. 地方戏曲;2. 京剧;3. 说唱音乐。马克雷斯、石清照合作。

四、理论——1. 历史和哲学背景;2. 十二律;3. 音阶;4. 调式;5. 声乐。荣鸿曾作。

五、乐器——1. 筝;2. 琴;3. 胡琴;4. 琵琶;5. 其他乐器。梁铭越、吕振原、马克雷斯合作。

六、1949年以来——1. 国家机构和教育;2. 音乐和音乐家;3. 戏剧和舞蹈音乐。斯考特作。

"中国"一条的前五章谈古不谈今,对我国近年来在音乐史、民族音乐和出土古乐器研究以及戏曲改革、乐器改革、古谱考释各方面所取得的成就毫无反映。第六章讲现代音乐尤其隔靴搔痒,不得要领。看了《新格罗夫》,一方面感到我们对西方音乐学

的研究情况知道得很少，不仅对西方现代音乐了解不多；古代音乐史和民族音乐学的研究更是一片空白，《新格罗夫》提供的古代音乐、中古音乐和民族音乐学的大量资料，过去所知甚少，今后需要花很大的力气来填补这个空白。另一方面，国外音乐学者对我国音乐文化发展的情况也很不了解。《新格罗夫》的“图书馆”一条长达10余万字，亚洲只讲了日本。“乐器收藏”一条列举了世界各国博物馆、大学、民族音乐研究机构及私人收藏的乐器，而中国只讲了台湾“中央研究院历史语言研究所”的陈列室陈列有中国出土古乐器100件。“期刊”一条长达16万字，列举的音乐期刊，英国579种，法国729种，美国884种，德国1101种，日本也有52种，而中国只有6种，我们不了解外国的情况，外国人也不了解我们的情况，可见对外宣传和文化交流还是一个十分薄弱的环节，今后要急起直追，做好这方面的工作。

里曼的《音乐辞典》

德国音乐学家里曼(1849 - 1919)博学多能，著作宏富，和声学、作曲法、对位法、旋律学、曲式学、乐器法、配器法、音乐史、音乐美学无不精通，所以他能够胜任愉快地独力编写出一部中型的《音乐辞典》来。初版出版于1882年，内容简要，观点鲜明。“贝多芬”、“舒伯特”、“门德尔松”、“舒曼”等条各2、3千字，“音乐史”条约5千字，以年表为主。他认为“研究音乐史的真正目的，是去找出一切时代共同的、可以支配一切艺术表现形式的基本规律。”试读《音乐辞典》中的“古典”一条：“指非时间可以磨灭的艺术作品。一件作品要经过时间的考验才能显示出这种力量，因此，不可能有现代的古典作品；每一个古典作家在他的同时代人看来都是浪漫作家，即力图突破陈规的人。”“浪漫”一条：“古典的对称，指一种力求创新的精神，主观因素凌驾于形式因素之上的精神。从这个意义上说，凡是藐视现存的艺术形式和

艺术规律，从自己身上自由地散发出新的东西来的艺术家，都是浪漫主义者。”不仅“古典主义”和“浪漫主义”在不同时代可以有共同的艺术标准，就是在形式上也存在着放诸四海而皆准的准则，如“四进结构”(Vierhebigkeit)，里曼就认为可以解释一切时代的作品。一切不方整的乐段，都是从8小节的对称乐段变化出来的。他在“节拍艺术”一条中说：“简单的歌曲形式的乐章，常由严格对称的8小节乐段发展而成；但作曲家也可以采取故意的、同时也是不难理解的偏离手法，打破严格的方整性，以显示他的技巧。最常见的变化是：(a) 正要结束时引进新的主题材料，使具有收束力量的强小节变成弱小节；(b) 已经达到了通常的对称界限时，两小节、两小节甚至一小节、一小节地反复终止式，以加强终止效果；(c) 用对称乐句中最后的主题成分进行强化的模仿，以延长收束，这种模仿既是前面的继续，又是后面的开始(常常把终止式转入其他调)；(d) 利用各种扩充，特别是对称乐句的和应部分，以获得气息宽广的效果。……由于这种扩充(当然是在和声手法和旋律手法的支持下)常常两个弱小节替代一个弱小节，因而使收束延迟了一小节；更大的扩充也是可能的(如四小节代替两小节，特别是在具有挂留音效果的反复进行的帮助下)。”里曼的辞典是第一部有“音乐美学”一条的音乐辞典。他说音乐美学“是务虚的音乐理论，和它相对的，一方面是以实用为目的的音乐理论(和声、对位、作曲)，另一方面是声音现象和听觉情绪的哲学研究(声学、听觉心理)。音乐美学构成美学和艺术哲学的一部分，从事于深入探索音乐效果的特殊性质，即：(1) 研究旋律、力度、速度的基本力量的性质；(2) 确定音乐的美，即指出使音乐成形的组织规律(和声与节奏)，以及它们与心理作用的联系(作为知觉的音乐)；(3) 指出音乐引人向上、唤起明确联想的功能，即当听音乐或演奏音乐的时候，把

作曲家的感情转化为特殊的表象(作为意志的表达的音乐)。为以上所概述的音乐美学体系打下基础的是叔本华、洛采、费希纳、汉斯力克、恩格尔、赫尔姆霍茨、施图姆普夫、霍斯丁斯基、豪塞革、赛德尔。"从中可以看出他的历史观点和美学观点。里曼的《音乐辞典》是和格罗夫的《音乐与音乐家辞典》差不多同时出版的,而后者要到半个多世纪以后 1944 年的第四版才有伦敦大学音乐教授布克写的"美学"一条。

从 1882 年的初版到 1916 年的第八版,都由里曼自编。里曼死于 1919 年。1919－1929 年的第九版至第十一版,由 A.爱因斯坦(1880－1952)主编,内容大加修订。1952 年爱因斯坦去世。1959－1967 年的第十二版由古尔利特(1889－1963)、达尔豪斯(1928－　　)和埃该勃雷希特(1919－　　)主编,内容彻底修订并大事扩充,分"事物"一卷和"人物"二卷,1972 年又出了"人物"补充卷二卷。至此,这部辞典已成为一部以人物为主、事物为辅的、没有里曼的里曼辞典。

《音乐百科全书和音乐学院辞典》

本世纪之初,法国音乐学家拉维尼亚克(1846－1916)创编规模庞大的《音乐百科全书和音乐学院辞典》。1916 年拉维尼亚克死后,由洛朗西(1861－1933)继续进行编辑工作。百科全书部分继续出版于 1920－1933 年。洛朗西死后工作停顿,辞典部分没有完成。百科全书部分出了 11 卷,采用丛书形式。第一至五卷是各个国家、地区和民族的音乐史,非西方音乐占有很大的比重,可以说是民族音乐学的先行者。第一卷"古代和中世纪音乐史"中,"中国和朝鲜"一文为 M.库朗所作,单单中国部分就有 135 页,讲了律吕、和声与节奏、乐器、自周至清的乐队和合唱队、音乐哲学思想等内容。第二至四卷为意、德、法、比、英、西、葡的音乐史。第五卷是俄、波、芬、斯干的纳维亚、奥匈、茨冈、罗

马尼亚、瑞士和非西方民族(包括阿拉伯、土耳其、波斯、西藏、缅甸、印度支那、荷属东印度、埃塞俄比亚、非洲黑人、马达加斯加、卡纳里群岛、美国和北美印第安人)的音乐史。第六至十一卷为"技术、美学、教育",包含96篇由专家执笔撰写的文章:

第六卷——瓦格纳死后的德、奥音乐趋向;斯美塔那死后的捷克音乐趋向;今日英国音乐;现代法国音乐趋向;当代意大利音乐的若干特点;当代俄国音乐的潮流;音乐原理;近代记谱法的起源;声学;和声学;从比才和法朗克到当代和声的发展。(11篇)

第七卷——声乐和听觉生理;声乐和器乐技术;人声生理及其应用;歌曲史;声乐训练——发声器官的生理培养;公元以来声乐技术的发展;管风琴;管风琴音乐——形式、演奏、即兴创作;管风琴家的艺术;管风琴。(10篇)

第八卷——管乐器原理;长笛;双簧管;单簧管;大管;小号和短号;圆号;长号;萨克管;沙鲁索风;大号;蛇号和奥斐克来;定音鼓、鼓和打乐器;弓弦乐器的构造;古提琴属乐器;小提琴;中提琴;大提琴;低音提琴;竖琴;竖琴及其技术;半音竖琴及其构造;半音竖琴及其技术;琉特;曼陀林;吉他;古钢琴;钢琴及其构造;钢琴及其技术;自动乐器。(30篇)

第九卷——指挥艺术;军乐配器及其历史;配器史;犹太教礼拜仪式;仪式音乐与天主教;弥撒曲的形式;教堂乐长的艺术;俄罗斯东正教的宗教歌曲;新教徒礼拜音乐;配器史。(10篇)

第十卷——对位法;赋格;独唱曲和歌曲;法国和法国以外的民歌;牧歌;舞曲;器乐形式;奏鸣曲和交响曲;室内乐;标题音乐;音乐戏剧;吕利至瓦格纳的戏剧形式;舞台音乐和音乐改编;清唱剧的形式;17世纪单声部的意大利康塔塔。(15篇)

第十一卷——音乐教育;戏剧教学法;法国的学院和罗马

奖；法国音乐教育和外省音乐学院；尼得尔迈克古典音乐学校；唱歌学校；音乐师范学校；荣誉勋位学校；学校音乐教育；音乐会协会和大交响协会；合唱学校；接受国家津贴的音乐剧院；音乐出版；路易·布莱叶式盲人记谱法；法国音乐出版事业；剧院和音乐厅；音乐厅的音响；剧院和作者的法律学。附录：留声机；为音乐服务的电气。(20篇)

《音乐的过去和现在》(MGG)

德国音乐学家布鲁默(1893－1975)主编的大型音乐百科全书，名叫《音乐的过去和现在》(Die Musik in Geschichte und Gegenwart)。内容取精用宏，1980年《新格罗夫》问世以前，为全世界最大的音乐百科全书。1949－1951年出第一卷，至1968年出完14卷。1975年11月布鲁默死后，在其女鲁特(1934－　)的支持下，又出了补编二卷，至1979年出齐，共16卷，9414条。因为长条多，条目比较集中。

布鲁默亲自为《MGG》撰写的"文艺复兴"、"巴罗克"、"古典音乐"和"浪漫音乐"四条，以历史眼光来看音乐文化的发展，用他自己的话来说，他"企图在人类精神的历史背景上来看音乐现象。"这句话，可以作为他主编这部音乐百科全书的主导思想，全书取名《音乐的过去和现在》，用意就在于此。布鲁默还为《MGG》写了两个"巴赫"(Johann Sebastian Bach, Wilhelm Friedemann Bach)、"歌德"和"莫扎特"。这些条目最长的如"莫扎特"约10万字，"J.S.巴赫"、"文艺复兴"、"巴罗克"、"古典音乐"也各有五六万字，都出了单行本，并有英译本。

《MGG》特别重视音乐学条目。"音乐"、"音乐学"(包括音乐史学、民族音乐学和音乐社会学的内容)、"音乐美学"、"音乐心理学"、"音乐批评"、"音乐家"、"音乐书目和藏书"、"乐谱出版和乐谱商"、"舞台音乐"、"音乐修辞的辞藻"、"情感论"等条都用

了较大的篇幅。世界各国、各地区、各民族的音乐都有专条。“中国音乐”一条分四章：

一、早期历史发展(商到汉末，公元前1523－公元220)；

二、汉末到隋末(220－618)，西方音乐的衰落；

三、唐(618－907)，胡乐的作用，十部乐，两阶音乐(坐部伎、立部伎)，乐府和教坊；

四、后唐(907－960)和宋(960－1279)到清末(1644－1911)。辛亥革命以后和新中国的音乐只字未提。作者为德国音乐学家埃卡尔特(1905－1969)，他是研究日本音乐的，1936－1937年曾学于东京大学。“日本音乐”一条也是他写的，却从史前一直讲到现在。可见所谓《音乐的过去和现在》，在许多条目中并不是平衡的。

《牛津音乐之友》

《牛津音乐之友》(The Oxford Companion to Music)是英国音乐学者斯科尔斯(1877－1958)独立编写的。斯科尔斯是自学成才的音乐著作家和辞典作者，著有《牛津音乐之友》和《牛津简明音乐辞典》(1952年初版，1973年修订版)。《牛津音乐之友》1938年初版，斯科尔斯在世时出了9版(1955年)，1958年去世，1970年第十版由J.沃德主编，修改不大。斯科尔斯除音乐辞典外，还著有《音乐听众指南》、《大音乐家全书》、《听众的音乐史》，编有《哥伦比亚音乐史》唱片5套，《泰晤士报》称他为“音乐欣赏的开路先锋”《牛津音乐之友》也是一本适用于音乐听众的辞典，重点放在音乐史、音乐欣赏、体裁、形式和曲名方面。中、短条与专条结合，专条最有特色。“音乐史”、“音乐批评”、“音乐与教育”、“音乐欣赏”、“旋律”、“曲式”、“作曲”、“即兴创作”、“和声”、“调式”、“指挥”、“记谱法”、“自由速度”等都是专条。“音乐的素质”、“音乐记忆”、“留声机”、“喝彩”、“有别号的作品”、“误

属作品”等，是这部辞书的特有条目。宗教音乐专条如“长老会音乐”、“圣公会音乐”、“美以美会音乐”、“浸礼会音乐”等，也是其特长。此外，还有各种体裁、乐器、欧洲各民族音乐和英、美歌曲等条目。著名歌剧条目都有剧情。还有图片 179 页。

《国际音乐及音乐家辞典》

主编为美国音乐著述家汤普森(1887 - 1945)。主要撰稿者 100 人。1939 年纽约初版。1945 年汤普森去世后，四版至八版(1946 - 1958)由美籍俄人斯罗尼姆斯基(1894 - 　　)主编，九版(1964)由萨宾主编，修订十版(1974)由博勒主编。中、短条与专条结合，初版由汤普森自撰“美国音乐”、“音乐评论”、“歌剧”、“唱歌”、“德彪西”等专条。作曲家专条有年表和作品表。“民间音乐”条 48 页，包含德、意、捷、英、芬、德、希、匈、南、拉美、挪、罗、俄、西、美。此外还有“东方音乐”(中、日、西藏、安南、老挝、缅甸、柬埔寨、荷属东印度、印度、伊斯兰)、“美洲印第安音乐”、“黑人音乐”、“犹太音乐”等条。“音乐史”一条(31 页)是 18 - 19 世纪西方音乐史的提纲。附录有 200 部歌剧的剧情、音乐家和作品的读音表和列举了 3,500 种参考书的分类书目。十版增加了新的人物和事物，取消了歌剧剧情。

《哈佛音乐辞典》

主编阿培尔(1893 - 　　)为美籍德人，第一次世界大战后读于柏林大学，1936 年以论 15 - 16 世纪调性的论文获得博士学位。同年移居美国，先后任哈佛大学讲师和印第安纳大学音乐系教授。1963 年荣誉退职。《哈佛音乐辞典》为名词术语辞典，1944 年初版，1969 年增订再版。另有《哈佛简明音乐辞典》(1960)为此书的缩编。

内容古代音乐和现代音乐并重，欧洲音乐和非欧洲音乐俱备。“人道主义”、“音乐与数学”、“20 世纪音乐”、“语风”(Id-

iomatic style)、“讽刺”、“拉奥提卡会议”、“艺术歌曲”等为特有条目。世界各国、各地区、各民族的音乐设有专条。曲名和歌剧名称都有简明的释文。介绍德国音乐理论的条目，如“展衍”(Fortspinnung)、“自由声部”(Freistimmigkeit)、“四进结构”(Vierhebigkeit)等条目，是本书的独到之处。本书参检系统广泛，既可参见本书，也可参见其他辞典、期刊、专著和会议报告，如：

流氓进行曲(Rogue's March)源出英国的曲调，用于士兵被开除出军队时。见《格罗夫》ⅳ，416，又ⅲ，316；《格罗夫》五版ⅶ，207。

根据条末的检索指示，一查《格罗夫》第一至第五版的同名条目，马上可以获得原曲的歌谱：

例202

流氓进行曲



三、怎样使用音乐辞书

音乐辞书是解释音乐词语的工具书，是音乐学生、音乐教师、专业音乐工作者和业余音乐爱好者求知解惑的日常参考用书。根据自己所要解决的问题选择适用的辞书，并掌握正确的使用方法，对音乐理论学生和音乐理论工作者来说，尤其具有重要的意义。

音乐辞书的类别

世界各国的音乐辞书可以大致分为百科辞典和专科辞典两类。音乐百科辞典包罗音乐上各种名词、术语和音乐人物的条目，书名常称“音乐与音乐家辞典”、“音乐百科辞典”或“音乐百科全书”。照理，辞典是概括地解释词语的中小型工具书，而百科全书则是系统地阐述全面知识的大型工具书。但现今世界各国的音乐辞书，却出现了相反的情况，两部最大的音乐百科辞典——16卷本的《音乐的过去和现在》和20卷本的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》都不称“百科全书”或“百科辞典”，而美国出版的许多中小型音乐辞书，如《国际音乐与音乐家百科辞典》、《音乐爱好者百科全书》、《新音乐与音乐家百科全书》、《科林斯音乐百科辞典》、《黄金音乐百科全书》等，却都以“百科”自居。音乐百科辞典的内容包含事物和人物两方面，两者各占有大致相等的篇幅。事物和人物条目通常是糅合在一起，按字母次序排列的，也有少数辞书是两者分开来排列的，如《音乐爱好者百科全书》；或分成“事物”和“人物”两卷，如《里曼音乐辞典》。

只收事物，不收人物，或只收人物，不收事物的音乐辞书，属于专科辞书。人物辞典又称传记辞典，本身又有许多类别：有收世界各国古今音乐家的，也有专收当代音乐家的，专收某一地区、某一国家的音乐家的，专收某一专业的音乐家的，或专收女音乐家的。另外还有音乐家的专人辞典，如《贝多芬辞典》、《瓦格纳辞典》。其他专科辞典有各种民族音乐辞典、乐器辞典、器乐辞典、声乐辞典、理论辞典、和声辞典、转调辞典、音阶辞典、键盘音乐辞典、室内乐辞典、军乐辞典、歌剧辞典、民歌辞典、流行音乐辞典、爵士音乐辞典、合唱音乐辞典、宗教音乐辞典、赞美诗歌辞典、名曲辞典、曲名辞典、主题辞典等等。使用音乐辞书时，首先应该根据自己所要检索的内容，选择适用的工具书。

各种音乐辞书的特色

使用辞书的目的，有时为了概括地了解某一名词、术语的涵义，要求在顷刻之间解决问题；有时则为了深入了解某一方面的知识，原原本本，不厌其详。新版《不列颠百科全书》为了满足以上两种需要，把全书30卷分为三部分：1. 百科条目一卷，将全书条目分为10类编列目次，按目次可以找到需要检索的条目；2. 百科简编10卷，收条目102,000条，释文简明，每条只有几百字，最后注明本条目的详细内容在详编中的卷次和页码；3. 百科详编19卷，收条目4207条，由本学科的专家执笔，系统阐述有关知识，长条可以成书。在音乐辞书中还没有同时照顾到两种需要的工具书。为了概括地了解某一问题，可查小型的简明音乐辞典，如英国的《简明牛津音乐辞典》，美国的《音乐爱好者百科全书》。如果要深入了解某一方面的知识，可查大型音乐辞书，如《新格罗夫》、《MGG》。此外，还有处于两者之间的中型辞书，如德国的《里曼音乐辞典》、美国的《国际音乐及音乐家百科全书》。美国的《哈佛音乐辞典》是一本中型的音乐术语辞典，长条可达三四千字，为了满足速检的需要，另外出了两种缩编本，一种是主编者阿培尔自己改编的《缩编哈佛音乐辞典》，另一种是D.M.兰得尔编的《哈佛简明音乐辞典》，后者是《哈佛音乐辞典》的缩编加上音乐家条目，已成为一本音乐百科辞典。台湾出版的《大陆音乐辞典》（康讴编译）的术语部分实际上是《哈佛》的汉译本。《哈佛》阐述德国音乐理论有独到之处，便利了能读英语而不能读德语的读者。不熟悉英语的读者，可看《大陆》。

现代大型音乐辞典都是以音乐学的三个部门作为主线，把所有的条目贯穿起来的：第一是音乐史，第二是民族音乐学，第三是系统音乐学（包括声学、生理学、心理学、美学、社会学、教育学和旋律、节奏、和声、对位、配器、曲式等音乐理论）。条目都由

本学科的专家撰写，理论性比较强，着重长条、中条。至于个别的音乐作品，如歌名、曲名、歌剧名称等，在这些大型辞典中是找不到的。反之，在供音乐爱好者使用的中、小型辞典中，歌名、曲名、和歌剧名称是重要的组成部分，而那些音乐学的名词术语却不在收辑之列。大型辞书中，音乐学的知识包罗最广的是《MGG》，其中"音乐"、"音乐学"、"音乐美学"、"文艺复兴"、"古典"、"巴罗克"等条都可以成为专书，"音乐批评"、"音乐家"、"舞台音乐"等也都是长条。"和声"一条不是概述可以从教科书中获得的基本知识，而是从音乐学的角度阐明和声概念的历史发展。另有"和声学"(Harmonielehre)一条，阐述理论和声学的理论和理论史，以及实践和声学的方法论和各种体系。"曲式"一条除了阐述音乐的形式和体裁外，也包括了"曲式学"(Formenlehre)的内容。我们知道，在英美出版的音乐辞典(包括《新格罗夫》)里，都只有和声(harmony)、曲式(form)而没有"和声学"、"曲式学"的条目，因为在英语中根本不存在这两个词；我们要了解"和声学"和"曲式学"的知识，只有向《里曼》(分"事物"、"人物"两卷)或 Honegger 和 Massenkeil 编的《大音乐辞典》(八卷本)里去寻找。

为音乐爱好者编的中、小型音乐辞典常有以下一些特色：

1. 以中、短条为主，用简单明了的释文解释各种常见的音乐名词。如在《科林斯》中，"音程"、"音阶"、"和声"、"和弦"、"转调"、"乐句"、"乐段"、"二段式"、"三段式"、"回旋曲"、"变奏曲"、"奏鸣曲式"等条，都用通俗易解的文字，辅以谱例或图表，分别作扼要的解释。

2. 图文并茂。如《牛津音乐之友》有铜版图片 179 页，提供了一千余幅图片资料。在《黄金音乐百科全书》中，多数条目都有配图，作曲家和歌剧条目，还列举了著名作品的主题。

3．注明专有名词的读音。如《国际》、《牛津音乐之友》都附有外国名词和人名的读音表。《音乐爱好者百科辞典》则在每一条目的条头分别注明读音，书末还附有16种文字的读音表。

4．歌名、曲名和歌剧名称的释文占有重要地位。各国的音乐辞典收录歌名，大多“以我为主”，如英国的《牛津音乐之友》所收的歌名，主要是英国歌曲（《友谊天长地久》、《苏格兰的蓝铃花》、《夏日最后的玫瑰》等）和美国歌曲（《美丽的亚美利加》、《狄克息》、《扬基·杜得尔》等）。《加拿大音乐百科辞典》所收的歌名，都是加拿大歌曲（《枫叶万世常存》、《啊，加拿大》、《红河谷》等）。法国出版的音乐辞书都不收歌名，检索法国歌曲可查《拉如斯百科全书》。收录革命歌曲歌名最多的是原苏联凯尔迪什编的《音乐百科辞典》，各国不同时代的革命歌曲，如无产阶级革命颂歌《国际歌》、中国的《义勇军进行曲》、俄国的《你们英勇地牺牲了》、《光荣的牺牲》、《木棒之歌》、《华沙工人歌》、原苏联的《青年近卫军》（《少年先锋队》，德国曲调）、《跨过高山、越过平原》、《布琼尼进行曲》、《相逢之歌》、《祖国进行曲》、《神圣的战争》、《卡秋莎》，法国的《马赛曲》、《卡马尼奥拉》，意大利的《红旗》，捷克的《我的家在哪儿》等，在这部辞典里都不仅有释文，还列举了歌谱。收录曲名最多的是我国郑显全编的《曲名辞典》和《哈佛》、《科林斯》等中小型百科音乐辞典。如果要检索乐曲的解释和分析，就要查属启成或千藏八郎编的《名曲事典》。检索歌剧须查中、小型辞典，如果只需要概括介绍，可查《哈佛》；要了解简单的故事情节可查《科林斯》或《曲名辞典》；要了解比较详细的故事情节，可查《国际》、《牛津音乐之友》或专科歌剧辞典，如《简明牛津歌剧辞典》、大田黑元雄编的《歌剧大事典》等。《国际》有200部歌剧的剧情，作为附录之一，但在1974年第十版中已被删去。

音乐辞书的体例

检阅辞典，必须熟悉所用辞典的体例，才能得心应手，驾轻就熟，所要检索的内容可以一检便得。每一部辞典在体例上的差别表现在以下几方面：

一、字母顺序

音乐辞书中的词目除了少数辞典(如法国的《音乐百科全书与音乐学院辞典》)采用分类排列的形式外，一般都以字母为序。在这一点上，各种外文辞书好像没有什么差别，其实不然。如对德语中三个有变音符号(Umlaut)的字母(ä，ö，ü)，各种辞典就有不同的处理。在字母排列顺序上，有的作为单一字母(a，o，u)，有的则作为复合字母(ae，oe，ue)。德、奥音乐家姓名如勃姆(Böhm)、彪罗(Bülow)、韩德尔(Händel)、雷威(Löwe)、美尔采尔(Mälzel)、勋柏格(Schönberg)、许茨(Schütz)、许尔曼(Schürmann)等都有变音符号；勃姆、雷威、美尔采尔也可拼作Boehm，Loewe，maelzel，ä.ö，ü 在《MGG》、《里曼》、《国际》等辞典中都作为复合字母；而在布鲁克豪斯版《里曼》、《新格罗夫》、《科林斯》等辞典中则作为单一字母。又苏格兰姓氏中的“马克”(意为“儿子”)有时拼作 Mac，有时拼作 Mc；拼作 Mc 时(如 McCormack，McEwen)，还是要按 Mac 的顺序检索。巴赫的受难曲和门德尔松的清唱剧包含“圣马太”、“圣约翰”、“圣保罗”等名字，其中“圣”(St.)字要按 Saint 的顺序检索。

二、介词、冠词和定语的取舍

各种辞书的词目对音乐家姓氏中介词的取舍也不一致，如苏格兰的达尔贝尔特和法国的丹第，有些辞典以 D'Albert，D'Indy 立条，有些则以 Albert，Indy 立条，而中世纪音乐家达雷佐，则通常既不作 Arezzo，也不作 d'Arezzo，而要连姓带名查 Giudo d'Arezzo。

检索带有冠词的词目，应把前面的冠词除去，如《小夜曲》([Eine] Kleine Nachtmusik)、《仲夏夜之梦》([A] Midsummer Night's Dream)的不定冠词，《自由射手》([Der]Freischütz)、《茶花女》([La]Traviata)的定冠词。但各种辞书对定语的取舍就不一致。以《新格罗夫》为例，"音乐喜剧"、"音乐商人及古物收藏家"、"音乐剧"、"音乐厅"、"音乐剧院"、"音乐疗病法"各条都从定语"音乐"开始，而"音乐批评"、"音乐教育"、"音乐史学"各条则都除去定语，直接以主语"批评"、"教育""史学"立条。

三、设条

一般说来，大、中型辞书偏重大、中条，中、小型辞书偏重中、短条。另外，设条的原则又因时而异。过去的大、中型辞书并不偏废短条，要找解决具体零星问题的条目可以一检便得；现代大、中型辞书则有着重以长条统率某一方面系统知识的趋势。第一、二、三版《格罗夫》中有大量歌名、曲名条目，第四版以后逐渐减少，至《新格罗夫》则全部取消，《马赛曲》、《布拉班人》、《威廉·凡·那叟》、《神佑国王》、《星条旗》等条都纳入到"国歌"一条中去，旧版《格罗夫》的大部分歌名，在《新格罗夫》中根本找不到了。洪美尔和威柏都曾以俄罗斯民歌《美丽的明卡》为主题，写过变奏曲。这首民歌原载于普拉契的《俄罗斯民歌集》，此书已很难找到，但前三版的《格罗夫》中设有专条，不仅有释文，还有歌词、歌谱。有个名叫《威尼斯狂欢节》的意大利曲调，帕加尼尼曾把它写成小提琴变奏曲(作品 10)，英国作曲家贝内迪克特则把它写成了花腔女高音的声乐变奏曲。如果要了解这个曲调的来源和在法国、英国流传的情况，可以查旧版的《格罗夫》，但从第四版起，《美丽的明卡》、《威尼斯狂欢节》以及《卡马尼奥拉》、《卡曼的口哨》等一大批歌名、曲名，都已不存在了。需要这些资料，就得向旧版中去寻找。

各种音乐辞书中写法最为分歧的条目，要数到“音乐史”一条了。不同的写法大概有四种：

1．按时代分段阐述音乐的历史发展概况，如《国际》及《牛津音乐之友》。

2．用表格列举古代、中世纪和近代音乐史上的大事，如《里曼》初版。

3．不讲音乐史本身的内容，而列了一个音乐史的书目表，供读者参考，如《格罗夫》初版至五版、《哈佛》、《科林斯》等。

4．概述古今音乐史著作和音乐史学的内容，如新版《里曼》、《新格罗夫》等。

由于辞典条目的体例不一，写法分歧，内容各异，检索时就要针对自己需要了解的知识，选用适当的辞书，小心找到可以解决问题的条目。

《MGG》和《新格罗夫》同样是大型音乐辞书，但前者条目更为集中，长条的份量更重。《MGG》16 卷，比《新格罗夫》少 4 卷，但因开本大，每卷都有近千页，篇幅不小于《新格罗夫》。《新格罗夫》收释文 22,500 条，《MGG》不算补编，只有 9,414 条。《MGG》的长条，在《新格罗夫》中往往是中、短条，如“文艺复兴”一条，《MGG》长达 34 页，《新格罗夫》只有 5 页。“歌德”一条，《MGG》有 13 页，《新格罗夫》只有 1 页半。两部辞书中“音乐学”一条的内容范围也大相径庭：《新格罗夫》讲的是：

1．音乐学的性质—— a．定义；b．音乐学作为学术方法；c．音乐学作为知识领域；d．历史音乐学和系统音乐学。（3 页）

2．音乐学的基本功——a．历史方法；b．理论方法和分析方法；c．文字评论；d．资料研究；e．辞典学和术语学；f．乐器学和图片学；g．表演实践；h．美学和评论；i．舞蹈和舞蹈史。

($7\frac{1}{2}$页)

3. 音乐学的民族传统——a. 法国;b. 意大利;c. 英国和英联邦国家;d. 德、奥;e. 其他西欧国家;f. 苏联;g. 东欧;h. 美国。($13\frac{1}{2}$页)

《MGG》讲的是:

1. 概述——a. 迄今为止的发展过程;b. 进一步发展。

2. 音乐的基本研究(系统音乐学)——a. 基本研究概述;b. 基本研究的分支。(11页)

3. 音乐史——a. 作为历史学科的音乐学;b. 音乐史研究的发展。(8页)

4. 音乐民俗和民族学——a. 名称和课题范围;b. 方面范围;c. 方法。

5. 地理和社会音乐研究——a. 共同的标志;b. 音乐乡土志和风俗志;c. 社会学和社会地理学的研究。(4页)

两条"音乐学"的内容几乎全不相同:《新格罗夫》概括介绍一个多世纪以来有关音乐学性质的各种学说、音乐学的基本训练和欧美各国的学术传统,而《MGG》则分门别类阐述系统音乐学、历史音乐学、民族音乐学、音乐地理学和音乐社会学的研究范围和方向。属于音乐学范围的学科如音乐美学、音乐心理学、音乐批评等,两部辞书都另设专条。可是当《MGG》把音乐史学、民族音乐学和音乐社会学包括在"音乐学"一条之中的时候,《新格罗夫》却分别另设专条。在《哈佛》中,"钢琴音乐"、"具体音乐"都设有专条,而在《新格罗夫》中由于着重以长条统率一个方面的系统知识,"钢琴音乐"的内容要查"键盘音乐"一条,而"具体音乐"的内容则要查"电子音乐"一条。

四、立题

不同的音乐辞书常遵循不同的原则为条目立题,有的是“名从主人”,有的则“以我为主”。如莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》原文是意大利文,《国际》、《哈佛》根据“名从主人”的原则,词目用“[Le]Nozze di Figaro”,而《牛津音乐之友》和《科林斯》则“以我为主”,用“[The]Marriage of Figaro”作为词目。但莫扎特是说德国话的奥地利人,所以有些辞书根据另一“名从主人”的原则,定名为“[Die]Hochzeit des Figaro”。1752-1754年巴黎的“趣歌剧之战”是法国音乐史上的一件大事,许多音乐辞书都设有专条,但根据不同的立题原则出现了三种不同的词目:

《国际》、《科林斯》:Guerre des Bouffons,La

《牛津音乐之友》、《新格罗夫》:Bouffons,Guerre des

《哈佛》:War of the Buffons

可能还有第四种:Bouffons,war of.前两种以“名从主人”为原则,而后两种则属“以我为主”。第一、三两种用主语立题,第二、四两种则用定语立题。

音乐辞书中许多理论上和技术上的专门术语,往往在普通词典上是找不到的,而在不同语种的音乐辞书中又有不同的称呼。检索这些术语时,常常苦于找不到自己所需要的词目,这就要靠平时的积累了。如我们常常使用的“支声”一词,原是俄文Подголосок的译名,意思是“次声”;但英语不叫undervoice,德语不叫unterstimme,法语也不叫sousvoix,而都用源出希腊语的Heterophony(英)或Heterophonie(德、法),意思是“异声”。其实俄语也有“异声”(Гетерофония)一词,涵义较“次声”为广。在前苏联出版的音乐辞书中,“次声”常专指俄罗斯民间音乐中的支声,而“异声”则是有普遍意义的支声。

5. 参检系统

参检系统由参检标志和索引组成,目的在使有关条目互相

沟通,以便读者检索某一条目时,可以参考其他有关条目。参检标志有用 * 号表示的(如《哈佛》),有以大写字母表示的(如《新格罗夫》),有用文字说明(“参见某条”)的,也有把参见条目集中在释文末尾的,如《牛津音乐之友》把全书中涉及到贝多芬的条目分成总类、作品细节、器乐形式、舞曲体裁、键盘事项、乐队、声乐及戏剧音乐、圣乐、民歌、其他等十类,集中在“贝多芬”一条的末尾,供查阅该条的读者参考。

音乐辞书一般没有卷末索引,但有些条目实为索引性质。如《格罗夫》第五版中的文学家条目(李白、莎士比亚、歌德、席勒、海涅、拜伦、裴多菲等),不是专家所写,而是技术编辑所做的索引。“歌德”条下集中了全书中出现歌德名字的作品名称和页码,读者如要了解有哪些作曲家的哪些作品是用歌德的诗作曲的,可以查阅这一条。但在《新格罗夫》中,莎士比亚、歌德、席勒、海涅、拜伦等条,已由专家改写成正式的传记条目,李白、裴多菲等条则已取消。

《新格罗夫》末卷附有 87 页“非西方音乐及民间音乐条目的名词术语索引”,索引中的这些名词术语除了沟通辞典正文外,还在索引内部互相沟通。如索引“笛”(Ti)flute:CHINA,Ⅱ2ii,Ⅴ5iii;TAIWAN,1;VIETNAM,1,2i See dich,sao(1)(越南的笛和箫)。再看索引中的 flute(长笛)一条,先列出 69 个国家、地区和音乐名词的名称,注明有关章节的号码。这些国家、地区和音乐名词在辞典中都有专条,在各该条的有关章节中都讲到了非西方民族的笛类乐器。其次又列出了 316 个索引中的名词术语,全部是非西方民族的笛类乐器,属于中国的,有篪、曲笛、横吹、横笛、箫、埙、管、梆笛、笛、笛子、洞箫和籥。这个索引,对于民族音乐学(比较音乐学)的研究,是很有帮助的。

旧国歌史料拾存(1941年)

《乐记》云:“王者功成作乐,治定制礼;是以五帝殊时,不相沿乐,三王异世,不相袭礼:明其有损益也。”我国号称礼乐之邦,从来帝王受禅,代有典乐,所以建威扬德,风敌劝士。但因国家观念之薄弱,五千年来,独无所谓“国歌”。民国肇建,纲纪乍更,一切文物制度,均有所修举,国歌之制定,亦其一端。当时由北京政府教育部主持进行。硕学先进,或事撰著,或贡所见,先后亘9年之久,始定《卿云歌》为国歌,通行于北伐军兴以前。惟其事始末,今日知之者已鲜。近于箧中检得文献多种,皆世人所不易觏者,爰以史实为经纬,辑成是篇,以供关心民国史料者之参考焉。

民国元年(1912),临时政府成立于南京,教育部曾征请专家,撰著国歌。嗣政府奠都北京,同年7月10日,教育部总长蔡元培、次长范源廉,召开临时教育会议,会中又提出此问题,佥主公开悬赏,广征撰述。9月20日,教育部通告京外,征集国歌词谱。得稿后曾择要公开刊布,征求意见;如沈恩孚作词、沈彭年作曲之《国歌拟稿》(例203)及教育部按语,曾见于政府公报。

国歌拟稿

沈恩孚作歌　　　　沈彭年填谱

例203





本部前登广告征集国歌，蒙海内音乐家陆续投稿。兹特择登公报，以待知音者之评论。俟意见书征集较多，再当开会共同论定。大雅君子，幸垂教焉。　　　　　　教育部谨启

教育部在数月中得稿300余篇，然迟回甄审，仍无精当之作。民国2年(1913)2月26日，遂致函蔡元培、王闿运、张謇、严复、梁启超、章炳麟、马良、辜汤生、钱恂、汪荣宝、沈曾植、沈曾桐、陈三立、樊增祥、吴士鉴诸氏，商请撰著国歌。函云：

“敬肃者：民国肇建，一年于兹，国旗、国徽，迭经先后制定，而国歌尚阙如；内无以式人民之听，外无以与列邦相晋接，甚非所以崇国体也。本部深念兹事体大，而关系于教育之精神者，尤为密切。上年开临时教育会议时，即提出此问题，与国内学者相讨论。会议之结果，佥谓此事办法，宜以广征撰述为主，而悬奖以随其后。歌词宜先征，选择既定，乃求声谱。吾国文学博深之士，与音乐专家，往往不能以一身兼；分而求之，则事易集也。本部韪其议，行之，数月以来，投歌词稿者踵趾相接，计达三百余篇；然而体大思精，足以代表吾民国者，迄未获睹。大雅宏达，或未注意及此欤？求之未尽其道，本部甚自愧。今正式政府将成立，国歌之待用于典礼者，相须益迫；即从教育一方面言，国民视听之统一，学校仪式之修举，尤以是为亟亟焉。本部今者拟敬就海内硕学，易广征为专恳，改募集为请求。执事夙学重望，久为国人所共仰，窃敢为民国前途，竭诚以请。伏维念国歌关系之重大，与夫今日需要之孔亟，发摅夙昔所蕴蓄，以宏我汉京；俾本部得以移交国会，决议公布，则吾国家实赖之，岂惟本部是幸！附呈世界国歌译意，及原文各一册，祈赐参稽。祇请台安不备。教育部谨启。”

于是撰进国歌者有四家：其一，章炳麟（太炎）氏拟国歌一章：

"高高上苍，华岳挺中央；夏水千里，南流下汉阳。四千年文物化被蛮荒，荡除帝制从民望。兵不血刃，楼船不震，青烟不扬，以复我土宇版章，复我土宇版章。吾知所乐，乐有法常。休矣王族，无有此界尔疆；万寿千秋，与天地久长。"其复教育部函云：

"敬复者：3月6日接奉公函，以国歌相属。兹事体大，非《卿云》属辞，夔牙度曲，固不足以舒我国光。古人往矣，宁敢多让。其间利病，如有可知：泰雅则不能求妇孺解喻，过浅则无以增国家光荣；偏主革政，未足宏我汉京；专言光复，未足调和殊类。今之所作，先述华夏名义，次及古今文化，然后标举改革，乃及五族共和。言皆有序，文亦易了。若夫合之声律，亦有高朗之音；然此事固别有所属，非吾侪所能自定也。鄙意文辞工拙，易于辨知，至于被之管弦，赞之律吕，非俗师作谱者所能办。以不佞所闻，有山东诸城王露（字心葵，年四十余），为中国音乐家第一，自俗乐、胡琴、琵琶、俗歌、二簧、梆子，上至琴、瑟、编钟，古音雅奏，皆能为之。嗣游日本，专肄西乐，西方声律，悉能辨及微茫，日本人同学者皆尊重之。光复后已归山东，若征入部中，令定宫谱，庶足以彰一代盛音；而文辞工拙相同者，孰用孰舍，亦可以是取决矣。专此奉复。歌辞别附。章炳麟。"

教育部以章氏函中力荐音乐家王露，当即函请山东都督周自齐，转饬诸城县知事代为访问。嗣得山东行政公署复函称："王君自东京卒业归来，即在济南组织音乐专校，现仍住山东省城。"王氏旋应征入京，民国4年（1915）袁政府所颁国歌《中国雄立宇宙间》之歌谱，传即出其手笔；民国八年（1919）并出任国歌研究会会员，参与《卿云歌》之作曲。

其二，张謇（季直）氏拟国歌三章：

“仰配天之高高兮，首昆仑祖峰（原注：《万山纲目》李序：言山者必祖昆仑，而山则漠南祖冈底斯，漠北祖阿尔太，亦不专属昆仑）。俯江河以经纬地舆兮，环四海而会同（原注：《水道提纲》齐序：内自盛京鸭绿江口以西而南而西南至合浦，外自云南而西而北，又自漠北阿尔太山、肯忒山而东至海；至于葱岭以西，水入西海，印度水入南海，丁零黠戛斯以北，水入北海）。前万国而开化兮，帝庖牺与黄农。巍巍兮尧舜，天下兮为公。贵胄兮君位，揖让兮民从。呜呼尧舜兮，天下为公。

“天下为公兮，有而不与；尧唯舜求兮，舜唯禹；顾莫或迫之兮，亦莫有恶；孔述所祖兮，孟称尤著。重民兮轻君，世进兮民主；民今合兮族五，合五族兮固吾圉；吾有圉兮国谁侮？呜呼，合五族兮固吾圉。

“吾圉固，吾国昌，民气大和兮敦农桑。民生厚兮劝工通商，尧勋舜华兮民变德章。牖民兮在昔，孔孟兮无忘；民庶几兮有方，昆仑有荣兮江河有光。呜呼，昆仑其有荣兮，江河其有光。”其复函云：

“昨承部函，并各国国歌原译各一册，属制国歌以备选谱。前于元年曾制一首，以应南京政府之属，盖以旧制，改下半段为之，似南京亦未尝用，今亦记忆不全矣。国歌须本国性及历史，全国政教所系，亦中外视听所关，故非远大不可，非庄严不可。其在今日，内对四族，外对列强，自矜汉大，无以惬四族之心；虚张华大，无以免列强之笑；且骛于奢侈无实之谈，即对人民，亦恐励进不足，而张叫嚣有余也。法国新造之邦，其国歌意主尚武；然立国之道，宁有专以兵训国人者，宜欧人知治者之少之矣，施于我国，尤为不宜。管商言富强，孔孟言教养。其实国未有能教能养，而不富强者；即未有不养不教，而即富强者。况我国今日，尤非振兴实业教育，不可以国；而教育非明道德，亦不可以当教

育。若云国体已标帜共和，而党争愈烈，古之尧舜，宁如是乎？以是不可不阐扬尧舜禅让之真美。古之尊尧舜者，无过孔孟，其书具在也。今之少年，宁能识之？于歌致意，亦以示荡平正直之途，与普通崇拜之意耳。下走于此具有微意：歌词三章，不用四言者，以四言易趋庄严，难于发越，亦以从各国之同。不审瓦缶之鸣，果有当于黄钟之律否也。兹事体大，知辞者甚少，知音者尤甚少，愿集众长，鄙制以答垂询之盛意而已。张謇。"

其三，钱恂（念劬）拟国歌一章：

"我轩辕之苗裔兮，宅中土而跨黄河；唐虞揖让兮，周召共和；史乘四千年，圆周九万里，孰外我往复与平颇。迨孔圣出而师表万世兮，玉振金声乃集大；祖尧舜，宪文武，律天时，袭水土，余事且分教于四科。磨不磷，涅不淄，圣矣哉无可无不可；道统传奕祀，和淑有孟轲。汉唐崇儒术，宋后亦靡佗；社稷可变置，吾道终不磨。社稷可变置，吾道终不磨。"其复函云：

"敬复者：日前展奉公函，猥以撰拟国歌见托，此事于中国典礼、邻邦观听，关系均重。鄙人不学，曷克仰答盛意？惟鄙人夙旅异邦，于彼中所谓国歌者，习聆其音矣，又不敢不略献所知，以佐采择。敬拟十韵以呈，韵用五歌，取其开合得中。末数韵音稍急，备谱声者不致有颓丧之虑。第三韵五字者两句，于文为俪词，于乐可同声。西乐每每有复句，取其声音畅足。歌末本有复句，得前半复音以配之，庶稍匀耳。第六韵似亦可复，但虑前半不疏，故拟于第三韵先之。知无当于大雅，不过勉副俯嘱而已。再所拟歌词，取其句句可译为西文，不至以中国词藻，碍西文意义，故琢句炼字之工阙如也：此不得已事，尚祈察亮为幸。钱恂。"

其四，众议院议员汪荣宝（衮甫）以《卿云歌》进，其复函云："敬复者：前奉大部钧函，令撰拟国歌，藉资甄采。荣意此种

巨制，必须有历史上之根据，足以感发国民之心志，且高尚优美，涵盖群言者，方为合作。窃取先师述而不作之意，谨拟以帝舜《卿云歌》，作为民国国歌。其文如左：

卿云烂兮，纠缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。

右歌见《书大传》，气象高浑，超越万流；而卿云兼象国旗，光华隐寓国号，播诸弦管，尤足动人爱国之思。且帝舜始于侧陋，终以揖让，为平民政治之极则；遗制流传，俾吾人永远诵习，藉以兴起其景行慨慕之心，似于国民教育，大有裨益。惟歌词太简，不便长言，拟于歌后，取当时持衡枕首之语，用相增益；或更复叠其词，以明咏叹。谨联缀如左：

卿云烂兮，纠缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。时哉夫，天下非一人之天下也。时哉夫，天下非一人之天下也。

以上就鄙见略为扬榷，仰答明问，是否可用，伏祈裁择。众议院议员汪荣宝上言。”

是年4月8日，国会行开院礼，奏乐时需用国歌，内务部函商于教育部，遂以汪氏所进之《卿云歌》，请西人欧士东（Jean Hautstont）制谱。欧氏为侨居法国之比利时人，1907年发明以半音阶为基础之三线谱。所作《卿云歌》谱，见民国2年（1913）5月出版之《教育部编纂处月刊》第一卷第四册，共有二谱，一为三线谱，一为五线谱：

例204





4月29日，教育部致国务院函云：

“迳启者：民国成立，已越一年，国歌尚未制定。本部念兹事体大，而关系于教育精神者，尤为密切。上年6月间，本部开临时教育会议，即提出此问题，详加讨论，旋复登报征集。今岁春间，又特函章君炳麟等请为撰述，迄今答复投稿者已得4篇。兹特抄送贵院，希为呈请大总统提交国会公议，俟议决择定后，本部当再求音乐专家填制声谱，以备施行。再本月初八日，国会举行开院礼，奏乐时需用国歌，由内务部备函来商。本部因以投稿内之《卿云歌》一篇，请法人欧士东制为曲谱，以备临时演奏，当即抄送应用，合并声明。此致国务院。”

其后国歌一案，迁延不决，民国4年(1915)，袁世凯图谋称帝，命政事堂礼制馆制就“国乐乐谱”一种，同年5月22日颁为国歌：

例205

国乐乐谱





歌词传为总统府高等顾问、满洲正白旗人荫昌所作。当时教育部曾将“国乐乐谱”抄送王心葵,请其“发抒卓见,详加签注。”或谓曲谱即出王君手笔。正式公布时,歌词末句由“共和五族开尧天,亿万年”,改为“勋华揖让开尧天,亿万年”,袁世凯阴谋称帝之野心,于此毕露无遗。

翌年撤销帝制,“中国雄立宇宙间”一歌遂成明日黄花。其后北京政府有重定国歌之议,经提出国务会议讨论,有主仍用《卿云歌》者,有主《卿云歌》之后,缀以《虞舜薰风歌》者,卒未有所决定。

民国5年(1916)12月15日,上海《中华新报》刊载吴敬恒(稚晖)《论国歌》一文,略云:

“《卿云歌》之议,发自汪君衮甫。……当时提议于北京,南中诸君子,未悉此中曲折,颇多非议者。……所谓卿云者,五色云也。其他如‘光华’‘复旦’诸词,皆为今日民党所爱用。祝五色云之纠缦,而日新又新,国人种此心理,亦何憾之有?……著作者为虞舜。尧舜虽不足为民政,然尧尚立自太子,有皇族臭味;舜实起自民,而授禹以后,还为民。求诸支那古人,请为民国作歌,恐无第二作者。……今日国务会议有买菜求益者,将以《薰风歌》足之,则挂一漏万,‘阜财’‘解愠”又属一时现象,似乎蛇足。……不如昔日提议《卿云歌》时,多数建议,取当时舜歌《卿云》既罢,曾太息曰:‘时矣哉天下,非一人之天下也’,以‘时矣哉天下’断句,‘非一人之天下也’续之,使‘下’与‘也’叶。在

《卿云歌》之语下，作为一转，亦如《薰风歌》之同出于舜之口中。在国歌有六语，几较日本之《君千代》为长矣。当时曾请比国音乐名家欧士东氏制为一谱，辗转交付张仲仁君，今日当尚可得也。……‘时矣哉’两语，顾君铁僧始颇不赞同，后于‘天下’断句法，即出于顾君，以为勉强足成亦可。鄙意以为‘非一人之天下’一语，包罗万有，永为民国之意固存在，即‘天下兴亡匹夫有责’之义亦孕其中。为戒为勉，悉无遗漏。即以作用论，亦何间然？”

制定国歌一案，迁延至民国8年(1919)11月，始由教育部延聘文学及音乐专家，组织国歌研究会，以主其事。时《卿云歌》之议仍高唱勿衰，而反对者亦众。民国9年(1920)4月30日出版之《学艺杂志》第二卷第一号，载章太炎氏弟子朱希祖《论〈卿云歌〉不宜为国歌》一文，揭橥三义：

一、《卿云歌》为后人伪撰的歌，著作的人实非虞舜。

二、《卿云歌》假使是真的，亦是帝制时代的歌，不宜用于民国。

三、《卿云歌》假使是真的，他的思想亦不宜于民主国。

旁搜博征，文长五千余言，末段慨乎言之，有云：

“有人说《卿云》是五色云，即指五族，所以我们国旗是五色的。‘纠缦缦’是指共和，‘光华’是指中华国号，‘旦复旦’是指总统接替，‘天下非一人之天下’是警戒总统不可把天下为私有产业的意思。此歌暗包‘中华国五族共和总统制’是极巧妙，极确切，再好也没有的了。按国歌非灯谜，《卿云歌》若为灯谜，则打‘中华国五族共和总统制’一句，诚然是巧妙确切。然国歌是要发扬国民精神的，各国各有一种特别的立国精神，换句话讲，就是各国各有一种特别的共同希望。‘五族立国’不是我一国独有的，‘共和’也不是我一国独有的，‘总统’也不是我一国独有的。

有了总统,自然不许他把一国为私产的。假如美国本是共和国,本有总统,他的人种,是兼收并蓄的,无论什么人种,皆可入他国籍。假使美国人种就颜色分配起来,如白种、黄种、黑种、红种、棕色种,全地球的人种恰好为五族,美国皆能并包的。这首《卿云歌》送给美国为国歌,恐还比我国更加巧妙确切。何以故呢?因他包括全球人种,乃配称‘天下’哩。……”

民国10年(1921)4月,广州举行非常国会,制定政府改组大纲,并推孙中山为大总统,于5月5日就职。广州军政府曾发表徐谦撰词、刘斐烈作曲之国歌三章:

例206

国　歌

Tempo di marcia
Introd.

徐　谦作歌
刘斐烈　谱

Cantó 唱

1.中……华　国　旗　度

风……飞　扬,　兴　我……民……族,……华　夏　之‥



第二章

中华国旗，薄云高标，

还我民权，天日为昭；

人民自由，真理是效，

郅治渐臻，顺民心以改造。

洪惟民国兮，人民共有共治共享。

洪惟民国兮，人民共有共治共享。

第三章

中华国旗，破空卓立。

裕我民生，土地日辟；

人民相爱，干戈永戢，

大同共登，合世界以为一。

洪惟民国兮，人民共有共治共享。

洪惟民国兮，人民共有共治共享。

歌词作者徐谦（？—1940）是清末的翰林，后与谭延闿、蔡元培并称“民国三大翰林”。民国成立，徐谦拥护孙中山先生，是国民党的元老。这首国歌的歌词，是1921年他在广州追随孙中山从事国民革命时撰写的。南方政府公布之国歌，不仅歌词新颖，易于上口，作曲技术亦较先进；虽未能普及，在中国国歌史上仍有其特殊之地位。

民国9年（1920）4月，北京政府教育部所组之国歌研究会，决定仍用《卿云歌》辞为国歌，叠句制谱，或连《南风歌》一曲二阕，更制一谱。公推萧友梅、陈仲子、王心葵及吴臞庵四氏作曲。旋经国务会议议决，采用萧氏之谱：

例207

卿云歌

Andante maestoso（♩=80）

萧友梅 作曲

卿

云……烂……兮，乱 缦 缦……兮.

p cresc. *mf*





国务总理呈请大总统颁行国歌之呈文云：

“国务总理呈为呈请事：据教育部咨呈称：‘案查改定国乐一案，本部曾于8年11月24日具摺呈明设立国歌研究会，延聘文学及音乐专家，迭经共同讨论，佥以撰拟新词，不如仍用《尚书大传》所载虞舜《卿云歌》一章，绎义寻声，填制新谱，庶全国人民易生尊敬、信仰之心，而推行无阻。且其所谓‘卿云纠缦’，实与国旗色彩相符；‘复旦光华’，并与国名政体隐合。当经和声订谱，提出国务会议议决采用该会会员萧友梅所制新谱，定于民国10年7月1日通行在案。数月以来，遵将新谱发交各军乐队、各校学生依声练习，于本年3月6日协同演试，亦甚合拍。兹经本部编订国歌正谱、燕乐谱、军乐谱各篇，理合检送贵院，应请查照从前颁行国乐谱办法，呈候明令施行’等因前来，理合将情转呈，伏乞钧鉴训示施行。谨呈大总统。”

民国10年(1921)3月31日，奉大总统指令云：“呈悉，准如

所拟办理,即由教育部通行遵照。此令。”久悬未决之制定国歌案,至此始告一段落焉。

母亲教我的歌

今年是德沃夏克(1841－1904)诞生150周年。当全世界都在纪念这位伟大的捷克作曲家,都在演奏他的交响曲和交响诗的时候,首先使我想起的却是他为阿多尔夫·海杜克的德文歌词谱写的一首吉普赛歌曲——《母亲教我的歌》:

当我年幼的时候,母亲教我歌唱,
在她慈祥的眼里,隐约闪着泪光。
如今我教我的孩子们唱这首难忘的歌曲,
我的辛酸的眼泪,滴滴流在我这憔悴的脸上。

我对这首歌曲有特殊的感情,它曾一次次地打开我的心扉。因为它使我想起童年时母亲教我唱歌的情景;而今年恰好是我母亲诞生100周年,不禁怀着"应是母慈重,使我悲不任"的孺慕之思,回想起当年母亲教我的歌。

我的母亲徐咏秀(1891－1959)出生于江苏省无锡县东亭镇一个商人家庭。她的童年正是新兴学堂开创不久,学堂乐歌开始风行的时候。但那时一般家庭还是奉行"女子无才便是德"的封建礼教,不让女孩子上学。我的母亲既没有进过新兴的学堂,也没有读过私塾。但她后来在进了学堂的弟弟妹妹帮助下刻苦自学,得以粗通文墨,并学会了唱歌。她孜孜不倦地抄录了许多民歌和学堂乐歌,唱歌成为她最大的嗜好。她是唱民歌的能手,

最喜欢唱的是江南的民间小调。不仅会唱传统歌词的旧民歌，更喜欢唱新编歌词的新民歌。她用同一个《侉侉调》歌唱各地风光，从《无锡景》唱到《苏州景》，并用它来歌唱根据当时社会新闻新编的劝世歌词，如《蒋老五》之类。同样，她用《唱春调》(又名《花名调》)可以唱十几种不同的歌词，包括歌唱传统民间故事的《孟姜女》、《白娘娘》，歌唱古典戏曲故事的《琵琶记》，歌唱劝世社会新闻的《蒋老五》、《刁刘氏》、《阎瑞生》，以及歌唱反对二十一条和抵制日货的新编爱国歌词。她也非常爱唱新兴的学堂乐歌。当时无锡教育界人士侯保三(鸿鉴)、华振(倩叔)、华式金(航琛)等都是学堂乐歌的热心提倡者，他们撰写的乐歌和编印的歌集在无锡广为流传。我的母亲爱唱的乐歌，不少是上海沈心工、镇江叶玉森和兴化赵铭传的作品，但唱得最多的却是无锡诸乡贤所作。

我在1920年进小学以前，母亲已经教我唱了许多民歌和学堂乐歌。这些歌曲对我有很大的吸引力。对我来说，它们不仅具有开始接触音乐的新鲜感，还深深地蕴藏着慈母的爱。母亲的一唱一吟，在我幼小的心灵中打上了深刻的烙印。那时母亲每天要做各种家务劳动，还接受商店里交办的刺绣作业。她在家里绣花，我总是坐在她身旁，听她讲故事，让她教我唱歌。她上河滩洗衣服，我也跟着她去，她就一面干活，一面教唱。我家房屋狭小，夏天晚上没有乘凉的地方，她就在天井里搁了个梯子，扶着我坐在墙头上乘凉，这时更是教我唱歌的好时光。我有一首七言绝句是这样写的：

杨柳依依三月天，
随母洗衣到河边。
殷殷教我歌一曲：

"燕燕别来又一年"。

诗中说的那首乐歌，就是沈心工作词的《燕燕》歌：

例208



这是一首含有深刻寓意的乐歌，曾对许多人发挥了巨大的教育作用。老一辈教育家吴贻芳先生称它为"心中的歌"，她把《燕燕》作为座右铭，像燕子一样辛勤工作，为国培育人才，数十年如一日。我后来读了白居易的《燕诗示刘叟》，对这首乐歌有了更深的体会。母亲对我"喃喃教言语，一一刷毛衣。一旦羽翼成，引上庭树枝"。可惜我"举翅不回顾，随风四散飞"。辜负了慈母的教导，使她"却入空巢里，啁啾终夜悲"。言念及此：追悔莫及。

有一次，母亲教我唱一首《劝孝》歌，是无锡华式金作的歌词：

例209



这也是一首影响很大的乐歌，七八十年前广泛流传的学校歌曲《爱兄弟》、《当兵》、《收队》，以及五六十年前流行于东北抗日联军的《凯旋歌》都是根据《劝孝》歌填词的歌曲。但1920年我进入无锡县立第五国民学校以后，听到同学们唱这个曲调，歌词却变成了一首打油诗：

> "米索索索"拉拉东洋车，
> "米索米雷雷雷独"拉到火车站。
> "独独独雷米米米雷"火车开脱哉，
> "独独拉独雷独拉独"只好拉回来。

回到家里，我嘻皮笑脸地把从同学那里学来的《拉拉东洋车》唱给母亲听。母亲听了非常生气，教我"以后不许再唱这种油腔滑调的歌"。母亲对我严格要求，要我循规蹈矩地好好学习。母亲对我的殷切期望，成了我发愤用功读书的动力。母亲是我的第一位真正的启蒙老师。没有她，我就不可能接触到那么多的民间歌曲和学堂乐歌，不可能走上学习音乐的道路。亲恩绵绵，欲报无从，"慈乌失其母"，惟有"哑哑吐哀音"而已！

学堂乐歌是怎样旧曲翻新的

白居易和刘禹锡的《杨柳枝词》有“古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》”和“请君莫奏前朝曲，听唱新翻《杨柳枝》”的名句，可见旧曲翻新，是我国歌曲创作的一个古老的传统。近代学堂乐歌创作继承和发扬了这个传统，运用了多种多样的旧曲翻新手法。

手法之一：颠鸾倒凤法

旧曲翻新的学堂乐歌使用得最多的手法是颠鸾倒凤法，即把旧曲的前后两部分倒置，翻成新曲。例如张秀山编的《最新中等音乐教科书》(1913 年 11 月北京琉璃厂宣元阁出版)有一首《红梅》采用了民歌《茉莉花》的曲调①：

例210



在这以前，沈庆鸿(心工)编的《学校唱歌二集》(1906 年 4 月出版)有一首没有歌词的进行曲，也用了《茉莉花》的曲调，却把《茉莉花》的第 5－8 小节放在前面，第 1－4 小节放在后面，从旧曲翻成了新调：

例211

后来，沈心工把这首旧曲翻新的进行曲填上了题作《蝶与燕》和《剪辫》的歌词，收进了他所编的《民国唱歌集》(1913 年 1 月商务印书馆出版)：

例212

像《红梅》那样用《茉莉花》原曲填词的学堂乐歌并不多见，而旧曲翻新的《蝶与燕》和《剪辫》却流传很广，影响很大。1930 年革命烈士欧阳立安所作的《劳动童子团歌》(“冲！冲！冲！大家来向前冲，怕什么三道头，洋走狗，我们是劳动童子团，做先锋。”)和 30 年代东北抗日联军的革命歌曲《冲锋号》(“吹，吹，吹，冲锋号阵阵吹，勇往直前，肉搏战，莫迟疑，杀得他片甲不能归，显军威。”)都是《蝶与燕》和《剪辫》的填词歌曲。把《茉莉花》旧曲翻新的是沈心工，但这种“颠鸾倒凤”的翻曲手法并不是他的发明，追本溯源，最早用颠鸾倒凤法翻曲的，大概是那些八板体的琵琶曲，如《娇花映日》(例 90)和《塞上曲》中的《宫苑思春》，都是把《老八板》中的各乐句，按 34567812 的次序颠倒而成的。

在清末和民国初年的学堂乐歌中，颠鸾倒凤的翻曲手法曾

被广泛应用，另一个典型的例子是王德昌、毛广勇、赵骧合编的《中华唱歌集》第3册（1913年6月中华书局出版）中的《海军》歌，所用的曲调是从日本侵华歌曲《勇敢的水兵》翻出来的。1894－1895年甲午战争期间，日本歌曲作者奥好义（1857－1933）为大和田建树（1857－1910）的歌词谱写了鼓吹侵华的军歌《勇敢的水兵》。后来沈心工借用这首军歌的曲调填写了《革命军》的歌词：

例213

1. 吾等都是好百姓，情愿去当兵，因为腐败清政府，真正气不平。
2. 可恨害军无道理，同种也相戕，帮了清廷出力气，杀我好兄弟。
3. 看我民军品行好，好处弗吵闹，洋人教士也保护，何况我同胞。
4. 吾等理直气又壮，踊跃上战场，人皆有死不要怕，战死最荣光。

收我租税作威福，牛马待人民，吾等倘使再退缩，不能活性命。
火烧汉口七昼夜，一片焦土皮，恨也恨也恨官军，官军真奴隶。
惟有土匪与盗贼，罪大不可饶，再有奸细与奸商，请他吃洋炮。
但愿最后得胜利，替吾铸铜像，中华大国万万岁，军人名誉香。

《海军》的曲调是把《革命军》的前半部分和后半部分颠倒过来，翻成新曲；同时，节奏简化，两小节并成一小节：

例214

纵横舰队密如云 此是中华新海军。

国旗飘荡军威壮，将来独霸东海滨。

《革命军》曲调的a－b两段，在《海军》中变成了b－a。有趣的是，当时还有一首王汉作词的《游戏》歌，把a－b或b－a进一步扩充为a－b－a：

例215

夕阳天，芳草地，放学归来好游戏，游戏，游戏，



手法之二：添尾续貂法

添尾续貂法是把原曲从一段体发展成二段体，其中第一段保持不变，第二段由第一段引伸而成，最后再现第一段的结尾；如沈心工作词的《竹马》，曲调借用马队喇叭调：

例216



在民国初年出版的有些歌集里，这首一段体的歌曲却被发展成了有再现句的二段体；同时节奏紧缩，两小节并作一小节：

例217



沈心工的原作是分节歌，两段歌词唱同一曲调。旧曲翻新的结果，却变成了通谱歌，两段歌词唱不同的曲调，最后才"合尾"，"不吃水也不吃草"又唱"洋洋得意跳也跳"的曲调。这种有再现句的二段体，常被认为是西方特有的曲体；其实中国也有，48板的《老八板》（例92）就是典型的一例。

陆定一和李伯钊同志在长征途中填词的《打骑兵》歌，把马

队喇叭调作进一步的发展，构成了 a－b－a 形式的、有再现部的三段体：

例218

敌人的骑兵 不可 怕，沉着应战来打他，目标又大 又好打。

排子枪快放 齐射杀，我们瞄准他，我们打垮他，我们消灭他。无敌红军

是我们，打垮了敌人百万兵，努力再学打骑兵，我们百战要百胜。

手法之三：异曲同步法

“异曲”指曲调歧异；“同步”指节奏相同，步调一致。异曲同步法就是用“同节奏”(isorhythm)的手法把旧曲翻新。例如丰子恺编《中文名歌50曲》(1929年8月开明书店出版)中的《秋柳》(二部合唱)一歌采用美国作曲家约瑟·费尔布里克·韦勃斯特作曲的赞美诗《赞慕福地歌》(《In the sweet by and by》)的曲调：

例219

堤边柳，到秋天，叶乱飘。叶落尽，只剩得，细枝

条。想当日，绿阴阴，春光好；今日里，冷清清，秋色

老。风凄凄，雨凄凄，君不见，眼前景，已全



日本明治29年(1896)出版的《新编教育唱歌集》第七集中有一首歌唱滋贺县大津市琵琶湖周围“近江八景”(三井晚钟、坚田落雁、矢桥归帆、比良暮雪、粟津晴岚、唐崎夜雨、石山秋月、濑田夕照)的歌曲，旋律类似《赞慕福地歌》而有变化，可是节奏完全相同，从头至尾亦步亦趋，显然是从《赞慕福地歌》翻出来的。我国石更作词的《隋堤柳》，就是《近江八景》的填词歌曲：

例220

1. 隋堤柳，年深尽衰朽；雨雨风风，攀折谁人手？忆南朝天子，种树成行，要长条翠柳，点缀春光。淮水碧，黄河黄，一千三百里，绿阴旖旎。叶如烟，絮如雪，要把垂丝系住龙舟。
2. 隋堤柳，今日何萧条；三株两株，零落汴河际。看烟蒙月暗，长堤如故，问夕阳古道，隋宫何处？走萤火，栖暮鸦，任楼台歌画，过眼繁华。亡国恨，徒吞咽，剩几株杨柳好鉴前车。

手法之四：综合加工法

综合加工法是加花或简化原曲的旋律，同时改变原曲的节拍、节奏、速度、调式等，使原曲面目一新，但旋律轮廓则一仍其旧。如叶玉森(中冷)编的《小学唱歌2集》(1906年商务印书馆出版)有一首《文明婚》，旋律由琵琶曲《思春》综合加工而成。这首歌曲由于歌词佶屈聱牙，与旋律配合不当而未能在学堂中广

泛传唱。后来《礼拜六》派小说家陈蝶仙(笔名“天虚我生”)根据《文明婚》填词的《秋思》一歌，则词曲吻合，韵语谐美，当时曾作为学堂乐歌广泛流传。

例221



这首歌曲的原曲《思春》初见于清琵琶家华秋苹(1784－1859)所编《琵琶谱》(1818)，为浙江陈牧夫传谱。在李芳园所编《南北派十三套大曲琵琶新谱》(1895)中，《琵琶谱》卷中的《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、《傍妆台》、《诉怨》五曲联成一套，题作《塞上曲》，除《昭君怨》仍用原名外，《思春》等四曲分别改名为《宫苑思春》、《湘妃滴泪》、《妆台秋思》和《思汉》，并假托《塞上曲》为王昭君所作。前面已经说过，《宫苑思春》是一首颠鸾倒凤的八板体乐曲，近现代琵琶家演奏此曲时，又都作了不同程度的综合加工，节拍、节奏、速度和调式都起了变化，所用曲名也不一致，有《思春》、《春思》、《秋思》、《宫苑思春》、《宫苑春思》等不同

的名称;旋律改编得最简朴的,是填词歌曲《秋思》。兹将《宫苑思春》原曲和各种改编曲的第一句并列对照如下(为醒目起见,强拍上的起音一律记作 a'):

例222

1.《宫苑思春》原谱;

2.孙裕德的改编谱《宫苑春思》;

3.陈永禄的改编谱《宫苑春思》;

4.林石城的改编谱《秋思》;

5.歌曲《秋思》。

上例 1 和 2 是徵调,3 是羽调,4 和 5 是商调。由于徵调的变宫音降低,羽调的清角音升高,实际上都成了商调。但琵琶曲《宫苑思春》翻作歌曲《秋思》的结果,旋律删繁就简,朴质无华,性格有了明显的变化。反之,旧曲《苏武牧羊》[2]翻成苏南民间小调《苏武牧羊》和广东音乐《白发红颜》时,旋律却化简为繁,变得更加流畅:

例223

1．《苏武牧羊》原曲；

2．苏南民间小调《苏武牧羊》；

3．广东音乐《白发红颜》。

《苏武牧羊》原曲是有“领句”的分节歌。“苏武留胡节不辱”是总括全曲的领句，其后两段歌词唱同一旋律。领句后的旋律分 AB 两段：A 段为降 E 五声徵调，B 段转入降 E 五声宫调，最后回到五声徵调。苏南民间小调和广东音乐都没有改变原曲的曲式结构和调式结构。1927 年黎锦晖创作儿童歌舞剧《麻雀与

小孩》,第 5 场“忏悔”用了《苏武牧羊曲》,但用颠鸾倒凤法变化了原曲的曲式结构,取消了原曲的领句,并把 AB 两段反复倒置为:B - A - B - A - B(过门) - B:

[B 段]这事做错了,越想越不应当,可怜那麻雀独自哭哭啼啼的够多么悲伤!

[A 段]将心来比心,大家是一样。假如我不见了,我的母亲怎么样?一定要发狂,整天啼哭不能起床。

[B 段]再想我自己,关在一间屋子里,到了那时也是哭哭啼啼的不由你不着急!

[A 段]现在两只麻雀,母女两分离,叫不息,飞不息,两条性命都在我手里。再不放出来,我的良心也不依。

[B 段]过门

[B 段]麻雀你快来!我真对不起你。你的姑娘就在这里请你抱回去。

这就比沈心工把《茉莉花》翻成《蝶与燕》和《剪辫》更进了一步,黎锦晖用循环往复的颠鸾倒凤手法,把旧曲翻成了儿童歌舞剧中整个一场戏的音乐,从小慢板发展到中板,表现做错了事的小孩从懊悔到以实际行动改正错误的全过程,办法虽很简单,还是取得了一定的戏剧效果。

注:

① 这个《茉莉花》曲调初见于 1806 年英国伦敦出版的约翰·巴罗(1764 - 1848)所著《中国旅行》第 10 章,歌谱为希特纳所记。巴罗是在 1792 年(清乾隆五十七年)作为英国特使马卡尔特尼(1737 - 1806)的秘书来到中国的。《中国旅行》中的《茉莉花》一歌曾于 1911 年由英国作曲家班托克(1868 - 1946)编入《各国民歌一百首》,从此在国外广为流传,1926 年意大利作曲家普契尼(1858 -

1924)把它用进了歌剧《图兰多特》。

② 据陈世荣:《苏武牧羊与蒋荫棠先生》(见 1981 年出版的《沈阳文史资料》第一辑),《苏武牧羊》一歌产生于 1914 - 1917 年间,曲作者为辽宁盖县人田锡侯,曲调取材于辽南皮影戏《大悲调》,词作者蒋麟昌(字荫棠)也是盖县人。

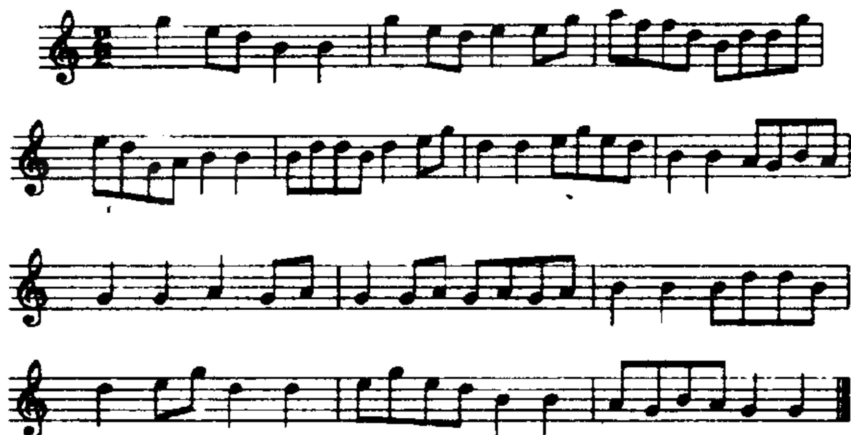
中法音乐文化交流的历史和现状

一、最早的媒介:耶稣会会士(Jesuits)

在中国和西方文化交流史上,最早起着媒介作用的是天主教耶稣会的会士。1534年西班牙贵族罗耀拉(Loyola,约1491-1556)在巴黎创立耶稣会以后,不断派遣会士到世界各地去传教。明末清初(16、17世纪)来中国的利玛窦(Matteo Ricci,1552-1610)、汤若望(Adam Schall von Bell,1591-1666)、南怀仁(Ferdinand Verbiest,1623-1688)等人,把西方的天文学、地理学、历法和几何学带到了中国,但他们并没有把中国文化系统地介绍给欧洲人,也还没有注意到音乐文化的交流。第一个系统地介绍中国文化的耶稣会会士是法国的杜阿尔德(Jean Baptiste du Halde,1674-1743)。他是一位地理学家,毕生居于巴黎,没有到过中国。他的任务是负责整理世界各地传教士的来信。他根据派往中国传教的耶稣会会士的大量来信中反映的中国情况,编写了一部洋洋巨著:《中华帝国和中国鞑靼的地理、历史、编年史、政治和自然志》,分4大册详述中国各方面的情况,也涉及中国的音乐文化,并附有插图和地图,1735年出版于巴黎。33年以后,法国启蒙思想家卢梭(Jean Jacques Rousseau,1712-1778)出版了他的《音乐辞典》。他在"音乐"一条中列举了古希腊、中国和波斯的曲调为例,使读者"在这些乐曲中发现它们在

音调上和我们的音乐相一致，从而使人赞赏我们的（音乐）规律的优越性和普遍性。”他所举的中国曲调，就是从杜阿尔德的著作中引来的：

例224



后来，德国作曲家韦伯（Carl Maria von Weber，1786－1826）从卢梭的《音乐辞典》中发现了这个中国曲调，把它用进了他的《图兰多特序曲》（《Turandot Overture》）。1816年在一次音乐会上演出这首序曲时，韦伯向听众介绍这个作品说：“鼓和管引导出希奇古怪的旋律，由乐队以各种不同的形式表现出来。”这个旋律不仅欧洲人觉得希奇古怪，对于中国人来说，也同样会觉得有些古怪，怪就怪在第三小节的两个 fa。其实，这两个 fa 是卢梭的笔误，在杜阿尔德的原书中，这一小节明明记着：

例225



如果把“la－fa－fa－re”改正为“la－sol－mi－re”，我们就不难听出这个中国曲调原来就是我们的民间乐曲《万年欢》：

例226





当时中国和西方的文化交流还处于萌芽状态，西方对中国音乐还很不熟悉，只知道是一种充满异国情调的音乐，所以在卢梭的《音乐辞典》里才会产生这样的错误。但这个错误的影响是很大的，不仅韦伯在他的《图兰多特序曲》中采用了这个错误的曲调，后来德国现代作曲家亨德米特(Paul Hindemith，1895－1963)又在1943年所作的《韦伯主题交响变形曲》(《Symphonic Metamorphosis on Themes of Carl Maria Von Weber》)中重复了这个错误，并用调性色彩的变化来加强这个中国主题的异国情调，尤其是卢梭记错了谱的第三小节，因微妙的半音变化而被渲染着特异的色彩，实际上是把这个错误作了淋漓尽致的发挥。

第一个向欧洲人系统地介绍中国音乐的，是法国耶稣会会士阿米奥(Jeam Joseph Marie Amiot，1718－1794)。他于1737年加入耶稣会，1750年奉派到中国传教，获得乾隆皇帝的信任，于是他为自己起了一个中国名字“钱德明”，从此定居在北京，没有再回法国。他曾把清代学者李光地的乐论著作《古乐经传》(1727年出版)译成法文。这是一部对中国古代乐书进行解诂的著作，分5卷辑录了经传子史诸书的有关乐论。钱德明的译稿取名《古乐经书评解》(《Commentaire sur le liver classique touchant la musique des anciens》)，可惜译本从未出版，原稿已经

散佚。钱德明最重要的著作是《中国历史、科学、艺术、风俗、习惯回忆录》(《Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages des chinois》)。全书共15卷,第六卷是《古今中国音乐回忆录》(《Mémoires sur la musique des chinois, tant anciens que modernes》),1779年经鲁西埃神父(Abbe Pierre Joseph Roussier, 1716—约1790)编订后出版于巴黎。他还写过一本研究中国当代(18世纪末叶)的音乐著作,并把54个中国曲调译成了五线谱,可惜都没有付之出版。钱德明是一位治学十分严谨的学者,他力图按照中国的方式来介绍中国音乐。他的《古今中国音乐回忆录》至今仍不失为西方人研究中国音乐的一本重要参考书,所以这本书直到现在还在巴黎再版。

二、柏辽兹听中国音乐

18、19世纪西方学者对中国音乐表现了愈来愈大的兴趣,尤以法国学者为最。但在19世纪末叶民族音乐学(Ethnomusicology)兴起以前,西方人士对中国音乐发生兴趣多半出于好奇。他们听中国音乐,一方面有一种异国情调的新鲜感,另一方面则以西方音乐的标准来衡量中国音乐,认为中国音乐是一种简单粗糙的原始艺术。1851年,作曲家柏辽兹(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)被法国政府遴选,去伦敦担任万国博览会的乐器评判员。在此期间,他饶有兴趣地听了一场中国音乐的表演,并在《管弦乐之夜》(《Les soirées de l'orchestre》)一书中评述了他对这场中国音乐的感受。全书分25夜,在"第21夜:伦敦的中国歌手和器乐家"(Vingt et uniéme soirée: Les Chinois chanteurs et instrumentistes à Londres)中,柏辽兹的许多论点很可以代表当时西方音乐家对中国音乐的看法。这场表演是在伦敦阿尔贝特门

中国馆大厅的小剧场(un petit théâtre dans le salon de la Chinese house,à Albert gate)里举行的,前半场由一个男子抱着月琴自弹自唱,后半场由一个女子独唱,男子吹笛伴奏。柏辽兹对这场演出很感兴趣,但他的评论是非常苛刻的,他说:"说到曲调和伴奏的结合,这个中国人可以说没有一点儿和声的观念。这首歌(从无论哪一点来说都是古怪而令人感到不舒服的)结束在主音上,和我们的通俗歌曲一样,它始终没有改变过开头的调性和调式。伴奏不断反复一种固定不变的节奏,由曼陀铃弹出,完全和人声保持一致。……一句话,这是一首由琐屑的乐器的喧闹伴奏着的歌曲。至于说那中国人的嗓子,一切刺耳的东西没有比这更奇怪的了！那些鼻音、喉音、哼哼唧唧、令人作呕的声音,你是难于想象的,我可以毫不夸张地说,就像一只刚刚睡了一大觉醒来的狗在伸肢张爪时发出的声音。"

柏辽兹甚至不承认这场演出是音乐,他说:"我认为,如果称这种人声和乐器的叫嚣为音乐,是莫名其妙地滥用了音乐一语。"

柏辽兹在泰晤士河畔看了中国水手在帆船上表演舞蹈,也留下了很不好的印象。他用西方古典音乐的尺度来衡量中国的民间音乐,给予那位演奏京胡的"中国帕格尼尼"的评语是:"……全然没有按照比例划分全音、半音或任何音程。结果听到的是一连串有气无力的猫叫,好像呱呱堕地的吸血小鬼在啼哭。"

同样,柏辽兹也用西方古典舞蹈的尺度来衡量中国的传统舞蹈和戏曲中的武打场面,他说:"这些外国人的舞蹈也和他们的音乐不相上下。我从来没有见过这样丑陋的矫揉造作。使人觉得好像看到了一群魔鬼在打哈哈,扮鬼脸,一齐发出匍匐蛇行的丝丝声、怪物的咆哮声、三叉戟的撞击声和地狱里锅炉的爆裂

声。……我真难于相信中国人不是狂人。"

中国传统音乐的音律、音阶、调式、节拍、节奏、多声织体、曲式结构、作曲技术、演奏和演唱方法以及乐器的音色和性能,都和西方音乐千差万别,风格相去悬殊。加以东西方音乐长期隔绝,欧洲音乐家对中国音乐很不熟悉,很不理解。1851年柏辽兹在伦敦的所见所闻,实际上是第一位法国作曲家第一次直接听到中国人在欧洲演出中国音乐。英国作家勃特勒(Samuel Butler,1835 – 1902)说:"真正为我们所厌恶的是不熟悉的东西。"柏辽兹对中国音乐因不熟悉和不习惯而感到格格不入于耳,是不足为怪的。

造成这种隔阂的另一个重要原因,是对于价值观念的偏见。18、19世纪欧洲学者大多立足于欧洲文化中心论,用欧洲音乐的价值标准来评价中国音乐。到了19世纪末叶和本世纪初叶,欧洲学者对待中国音乐已不满足于浮光掠影的猎奇,开始从人类学的角度进行考察,研究者的立场也从欧洲中心论转向了文化相对论(Cultural relativism),认为每一个民族的文化都有其本身的价值体系;对待非欧洲音乐,不应该用欧洲标准来衡量,而应该按照它本身的价值体系来评价。这就是过去的比较音乐学(Comparative musicology)和今天的民族音乐学(Ethnomusicology)的价值观念。

三、库朗的《中国音乐史论》

最早按照中国音乐的价值体系来研究中国音乐的法国音乐学家,是拉洛瓦(Louis Laloy,1874 – 1944)和库朗(Maurice Courant)。拉洛瓦写有《中国音乐》(《La musique Chinoise》)一书(1912年出版于巴黎),并出版了一本中国作品的改编曲,对中

国音乐的研究卓有成就。但这一时期的法国学者研究中国音乐最重要的成果,是库朗的《中国音乐史论》(《Essai historique sur la musique des Chinois》)。库朗是法国外交部的汉语和日语秘书、里昂商会的教师和里昂文学院的讲师。《中国音乐史论》是他为拉维尼亚克(Albert Lavignac,1846 - 1916)创办、洛朗西埃(Lionel de la Laurencie,1816 - 1933)主编的《音乐百科全书和音乐学院辞典》(《Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire》,1922 年出版)编写的"古代和中古音乐史"部分的一个专题,分 15 章叙述中国音乐的律吕、宫调、和声、节奏、舞蹈、乐器、乐队、合唱队、宇宙观和哲学思想。其中介绍中国乐器的四章写得最有特色。过去欧洲的音乐学者常把乐器分为木管、铜管、弦乐器和打击乐器四类。库朗打破了这种惯用的欧洲本位的乐器分类法,把中国乐器分为以下各类:

体鸣乐器 Instruments autophones

- 钟 Cloches
- 锣 Gongs
- 钹 Cymbales
- 磬 Lames accordées
- 其他 Divers

膜鸣乐器 Instruments a membranes

- 铃鼓 Tambours de basque
- 定音鼓 Timbales
- 鼓 Tambours

气鸣乐器 Instruments a vent

- 笛 flûtes
- 号筒 Instruments à embouchure
- 簧管 Instruments à anche

埙　　　Ocarinas

笙　　　Instruments à reservoir d'air

弦鸣乐器　Instruments a cordes

弹弦乐器　Instruments à cordes pincees

擦弦乐器　Instruments à cordes frott ées

以上的划分，是和民族音乐学家霍恩博斯特尔（Erich Moritz von Hornbostel，1877－1935）与萨克斯（Curt Sachs，1881－1959）所创的分类法完全一致的；但每一大类中各小类的划分，则是库朗的独出心裁。库朗不仅系统地叙述了各种中国乐器的形制、音色和性能，还举例说明了它们的演奏技法；特别是最重要的两种弦鸣乐器"琴"和"琵琶"，文中援引了《洞天春晓》、《释谈章》（《普庵咒》）、《风雷引》、《猗兰》、《胡笳十八拍》、《平沙落雁》等大量古曲的译谱，作了比较详细的说明。库朗在这篇洋洋20万言的专论中为中国音乐研究者提供的丰富的资料，至今仍为民族音乐学家们奉为圭臬。

四、法国音乐传播中国

1844－1860年间，中法签订了黄埔条约、天津条约、北京条约等一系列不平等条约，从此中国开辟了许多通商口岸，法国天主教教士可以进入中国内地自由传教，设立教堂、医院、学校，法国人可以深入中国内地游览观光。到了本世纪之初，法国人士来华更为频繁，法国音乐传入中国的途径更为便捷。

中国新兴学堂从本世纪初开始有唱歌课，当时的唱歌教材在两方面接受了法国的影响：第一是应用简谱，这种简谱就是1743年卢梭在《论现代音乐》（《Dissertation sur la musique moderne》）一书中倡用的数字记谱法，这种记谱法经法国方济各会

(Ordo Franciscanorum)会士苏埃蒂(Jean - Jacques Souhaitty)的改进后传到中国,至今仍被广泛采用。第二,当时的学堂歌曲多半是用西方曲调演唱的,其中法国曲调占有相当大的比重,传唱最广的有:

法国民歌《雅克兄弟》(《Frére Jacques》);

法国民歌《在月光下》(《Au clair de la luna》);

法国民歌《妈妈请你听我说》(《Ah! vous dirai-je Maman》);

卢梭的歌曲《卢梭之梦》;

贝拉(Frédéric Bérat,1800 - 1855)的歌曲《我的诺曼底》(《Ma Normandie》);

法国国歌《马赛曲》(《La Marseillaise》)。

第一次世界大战以后,随着唱片的普及和广播事业的发展,通过多种渠道输入中国的法国音乐,在中国知识分子的文化生活中所占的比重愈来愈大。从库普兰(F.Couperin)、拉莫(J.P.Rameau)的古钢琴(clavecin)音乐,奥柏(D.F.E.Auber)、阿列维(J.F.Halévy)、亚当(A.C.Adam)、托玛(C.L.A.Thomas)、古诺(C.F.Gounod)、比捷(G.Bizet)、德利布(C.P.L.Delibes)的歌剧和舞剧音乐,到柏辽兹、弗兰克(C.A.Franck)、圣-桑(C.C.Saint - Saëns)、马斯奈(J.E.F.Massenet)、丹第(P.M.T.V.d'Indy)、肖松(E.Chausson)、德彪西(C.A.Debussy)、拉威尔(M.Ravel)、杜卡(P.Dukas)、梅西安(O.Messiaen)的交响音乐,都深受中国音乐爱好者的喜爱。亚当的《吉赛尔》(《Giséllе》)和德利布的《葛蓓莉娅》(《Coppélia》),是在中国舞台上最常见的西方芭蕾舞剧。古诺的《浮士德》(《Faust》)和比才的《卡门》(《Carmen》),则属于中国人最喜爱的西方歌剧之列。"文化大革命"前夕,"四人帮"发动了对德彪西的大批判,但德彪西的音乐在中国至今流传不衰。最近几年,中国听众热衷于轻音乐和流行音

乐，在钢琴音乐领域内，法国青年钢琴家理查德·克莱德曼(Richard Clayderman，1953—)演奏的通俗钢琴曲或钢琴轻音乐特别受到中国听众的喜爱，并被许多钢琴教师采用作教材。1986年人民音乐出版社出版了《克莱德曼演奏的钢琴轻音乐曲选》一册，不能满足读者的需要，1987年世界图书出版公司又出版了《理查德·克莱德曼钢琴独奏曲集》8集。同年10月克莱德曼来华访问演出，受到了热烈的欢迎。

五、中国音乐家在法国

中国学生到法国留学，开始于19世纪70年代。1915年，蔡元培、吴玉章等组织留法勤工俭学会，并成立华法教育会，号召中国青年去法国半工半读，各地青年赴法勤工俭学的达1600余人。中国早期留法学生，大多是学习自然科学的。1919年"五四"运动以后，去法国学习文学艺术的渐渐多起来，其中有少数是学习音乐的。到了第二次世界大战以后，学习音乐的也多起来了。尤其是最近十年，留法学习音乐的学生大增。

1981年以来，中国钢琴家、小提琴家、歌唱家和指挥家到法国参加各种国际比赛，并在法国公开演出，获得好评。在法国女钢琴家马格丽特·隆(Marguerite Long，1874－1966)和小提琴家雅克·蒂博(Jacques Thibaud，1880－1953)从1946年开始共同创办的、每二年一度的"隆—蒂博钢琴和小提琴国际比赛"中，我国钢琴家吴乐懿教授和小提琴家谭抒真教授在1981年的比赛中担任了评委，钢琴家洪腾副教授在1983年的比赛中担任评委。我国钢琴学生李坚在1981年的钢琴比赛中获第2名，留法学生钱舟在1987年的小提琴比赛中获第1名，并取得4项特别奖。1985年7月，法国图鲁兹(Toulouse)举行第31届国际声乐比

赛，我国青年教师陈彧获男声组第1名，并被授予“法兰西共和国总统杯”；我国男低音歌唱家龚冬健则于1987年10月第33届图鲁兹国际声乐比赛中获男声组的第2名（无第一名）。1987年9月，法国埃克斯市（Aix-en – Provence）举行首届弗朗塞斯卡蒂（Zino Francescatti）国际小提琴比赛，我国青年演奏家胡坤获第2名（无第1名）。同月，法国贝藏松（Besancon）举行第37届国际指挥比赛，我国青年指挥家水蓝获第2名。这些中国音乐家在法国获得的荣誉，在中法文化交流史上是前所未有的。近年来中国民族器乐演奏团、中国青年交响乐团、北京佛教音乐团等演奏团体都曾到法国访问，为法国听众演奏中国民族乐曲、西方古典名曲和中国佛教音乐，受到热诚的欢迎，获得一致的好评。这些可喜的现象，比起130多年前柏辽兹在伦敦听中国音乐的情况来，已经发生了天差地远的变化，完全不能同日而语了。

六、法国音乐家在中国

中法自有文化交流以来，在漫长的二百多年中，很少有法国著名音乐家来华访问。只是在中国实行对外开放的最近十年中，才有许多优秀的法国音乐家，络绎不绝地来中国讲学和演出。1979年4月法国里昂管弦乐团（Orchestre de Lyon）在指挥博多（Serge Baudo，1927 – ）的率领下来北京和上海旅行演出，开了法国著名乐团访问中国的先例，受到了中国听众的热烈欢迎。其后法国著名小提琴家热拉尔·普莱（Gerard Poulet，1938 – ）、安托万·古拉尔（Antoine Goulard）、钢琴家热纳维埃夫·马蒂尼（Genevieve Martigny）、长笛演奏家阿兰·马里翁（Alain Marion）、单簧管演奏家莫里斯·勒迪埃克（Michel Lethiec，1946 – ）、大提

琴演奏家莫里斯·让德隆(Maurice Gendron,1920 –)、女歌唱家米海依·玛蒂厄(M. Mathieu)、男中音歌唱家热拉尔·苏塞依(Gérard Souzay,1920 –)等先后来华访问演出和讲学。1982 年 9 月普莱偕马里翁第一次来华时,还和上海音乐学院管弦系师生乐队合作,排练并演出莫扎特的 G 大调长笛协奏曲和柴可夫斯基的 D 大调小提琴协奏曲。1986 年 11 月巴黎古代艺术团(Ars antique de Paris)应中国音乐家协会的邀请来华访问,举办音乐家和专业座谈会。古代艺术团的音乐家们用各种古老乐器和男声最高音(alto)的古老唱法演出了游吟诗人(Troubadours, Trouvères)的音乐,文艺复兴时期的音乐,16、17 世纪的法国宫廷舞曲和歌曲,为我国音乐界了解欧洲音乐史提供了一次不可多得的良机,受到我国音乐界的欢迎和重视。

七、结　束　语

中法两国都有源远流长的音乐文化传统。通过二百多年来的文化交流,渐渐消除了民族偏见,促进了相互了解。我国有一句老话:“他山之石,可以攻玉。”文化交流是智慧和智慧的撞击,结果一定会迸发出更加灿烂的文明火花。不同国家和民族的文化交流,总是由浅入深的。音乐文化交流从浅的方面说是艺术成果(创作和演出)和艺术经验(历史和现状)的互通有无,这样做是为了取长补短,互相借鉴。从深的方面说,通过艺术成果和艺术经验的交流,相互之间都会感受到对方文化素质的特点和文化思想的底蕴,从而把这种感受融汇到自己的音乐创作中去,这就有利于塑造新的艺术形象,表现新的思想境界,开创新的艺术风格。德彪西没有到过中国,但他很喜爱中国艺术,对中国艺术的精髓是心领神会的,否则就写不出像《塔》(《Pagodes》)和

《金鱼》(《Poissons d'or》)那样东方风味的作品来。法国近代作曲家鲁塞尔(Albert Roussel,1869－1937)曾经多次到印度支那(今越南、老挝和柬埔寨一带)和印度,对东方文化和艺术有浓厚的兴趣和深刻的理解,否则他就不会采用罗什(P.H.Roché)所译李白、张籍、李益和皇甫冉的诗谱写中国题材的歌曲(1927年的op.35和1932年的op.47)。二百多年来,中法音乐文化的交流与时俱进,与日俱增,第二次世界大战后更有蓬勃发展之势,最近十年尤见活跃。今后的趋势是向纵深发展,中法音乐文化的沟通,将成为音乐创作上的一个重要课题。

后　记

本书著者钱仁康教授生于1914年4月。《钱仁康音乐文选》是在1994年4月，当他八十诞辰的时际编成的；所收文论，都是1993年以前所撰著。

此书得以顺利出版，由于得到了著者知友沈太容先生及其夫人徐勤仪女士的鼎力资助，特此敬表谢忱。

编者

1997年10月